

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENTRE REGARD ET REGARD :
DE L'IRREPRÉSENTABLE DANS *PAYSAGE SOUS SURVEILLANCE*
DE HEINER MÜLLER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
STEVE GIASSON

JANVIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Frédéric Maurin pour ses lectures et ses relectures dévouées, ses conseils précis et généreux, son oreille attentive et son ardente patience.

À Angela Konrad pour m'avoir épaulé, avec amitié et rigueur, tout au long de cette aventure, notamment en m'ouvrant les portes de sa Compagnie théâtrale, tandis que, dehors, soufflait le Mistral.

À Martin Vinette pour m'avoir soutenu, compris et encouragé, pour avoir été là, pas à pas, copain et complice.

À Andrée Boivin pour sa confiance et son appui de tous les jours, indéfectible, irremplaçable.

À Geneviève Boulet, Marc-André Goulet, Marie-Hélène Lemarbre, Charles Quevillon, Daniel Roy, Bénédicte Bérubé, Antoine Gervais, Andréane Bernard, Amélie Séguin-Rossi, Philippe Nissaire, David Manseau, Jean-François De La Rosa-Boivin, Azraëlle Fiset Santos-Foisy et à toutes celles et ceux qui ont conjugué leurs forces, leurs énergies et leurs talents afin qu'existe *Entre regard et regard*.

À Francine Alepin et Véronique Borboën pour leur intérêt et leurs commentaires.

À Josette Féral pour son support constant et son regard bienveillant.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
Un « autodrame ».....	2
<i>Bildbeschreibung</i> ; un titre programmatique	3
CHAPITRE I	
UNE RETOUCHE, UN PALIMPSESTE, UN RECOUVREMENT	5
1.1 Le retour d'Alceste	5
1.1.2 Kumasaka, une ombre.....	7
1.1.3 Le 11 ^e chant de l' <i>Odyssée</i> d'Homère, « Limbs that we left in the house of Circe ».....	11
1.1.4 <i>Les oiseaux</i> d'Hitchcock, le chemin dans la nuit.....	13
1.1.5 <i>La tempête</i> de Shakespeare, MOI l'ouragan gelé	15
1.1.6 « Le bombardement des images ».....	16
1. 2 Le dialogue avec les morts : TOT IST TOT	18
1.2.1 « Une seule et unique catastrophe ».....	21
1.2.2 Un théâtre de la résurrection	22

CHAPITRE II

UN TEXTE IRREPRÉSENTABLE	24
2.1 L'instabilité de l'instance énonciatrice	24
2.2 La fragmentation.....	25
2.3 L'absence de conclusion et la densité de la forme.....	26
2.4 Les suppositions, les contradictions et les variations	28
2.5 Le sexe, le meurtre et la résurrection.....	29
2.6 Après Auschwitz.....	31
2.7 Une mise à distance de la catastrophe	33
2.8 « Une structure dramatique qui a dé péri », un texte postdramatique	35
2.9 L'absence de « dramatis personae »	36
2.10 « L'action est ce qu'on veut ».....	37
2.11 Un texte de rêve	37
2.12 Un texte écrit pour le théâtre.....	39

CHAPITRE III

DIFFÉRENTES APPROCHES SCÉNIQUES DE

<i>PAYSAGE SOUS SURVEILLANCE</i>	40
3.1 <i>Alcestis</i> , « le bégaiement dans le texte sans paroles »	41
3.1.1 Un paysage sonore	42
3.1.2 L'explosion du souvenir d'Alceste	47
3.2. <i>Traumzeit</i> , Alceste-Machine.....	47
3.2.1 « L'autre dans le retour du même »	48
3.2.2 Le « cauchemar d'un lanceur de couteaux »	53
3.3 <i>Studie 1 zu Bildbeschreibung</i> , un « théâtre de la récitation »	54
3.3.1 Description d'un spectacle	55
3.3.2 La chorégraphie.....	58
3.3.3 « La faille dans le déroulement »	60

3.4 <i>Entre regard et regard</i>	62
3.4.1 Le dispositif scénographique	63
3.4.2 Figures et sensation(s)	67
3.4.3 La chorégraphie, la musique, les éclairages et les ombres	70
3.4.4 Une forme hybride	75
3.4.5 Au pied du mur	77
CONCLUSION	
UN DESSIN EFFACÉ	78
RÉFÉRENCES	82

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
3.1	<i>Studie 1 zu Bildbeschreibung</i> , Laurent Chétouane, 200760
3.2	<i>The Idiot</i> , Erwin Wurm, 2003, chaise, dessin d'instructions, performeur, 83 x 55 x 53 cm.....60
3.3	<i>Étant donné</i> s: 1. <i>La chute d'eau</i> , 2. <i>Le gaz d'éclairage</i> , Marcel Duchamp, 1946-66, montage avec vieille porte en bois, briques, velours, bois, cuir tiré sur une trame en métal, branchages, aluminium, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampe à gaz, moteur, etc., 242.6 x 177.8 cm, vue de l'extérieur.....64
3.4	<i>Étant donné</i> s: 1. <i>La chute d'eau</i> , 2. <i>Le gaz d'éclairage</i> , Marcel Duchamp, 1946-66, montage avec vieille porte en bois, briques, velours, bois, cuir tiré sur une trame en métal, branchages, aluminium, verre, plexiglas, linoléum, coton, lampe à gaz, moteur, etc., 242.6 x 177.8 cm, vue de l'intérieur64
3.5	<i>Entre regard et regard</i> , Steve Giasson, 2009, photographie par Philippe Nissaire, dispositif scénique, vue de l'extérieur65
3.6	<i>Entre regard et regard</i> , Steve Giasson, 2009, photographie par Philippe Nissaire, dispositif scénique, vue de l'intérieur65
3.7	<i>La Lamentation du Christ</i> , Fra Angelico, 1436-1441, tempera sur panneau, 105 x 164 cm.....69
3.8	<i>Entre regard et regard</i> , Steve Giasson, 2009, photographie par Philippe Nissaire69

3.9	<i>Les amants</i> , René Magritte, 1928, huile sur toile, 54 x 73 cm.....	74
3.10	<i>Entre regard et regard</i> , Steve Giasson, 2009, photographie par Philippe Nissaire	74

RÉSUMÉ

Entre regard et regard propose une étude de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller, la *Description d'une image* située aux confins de plusieurs pratiques artistiques. Le premier chapitre évoque les différentes œuvres que le texte de Müller recouvre et efface partiellement. Il s'intéresse notamment à la manière dont certains de ces travaux ancrent *Paysage sous surveillance* dans une réflexion sur l'Histoire et sa marche chaotique.

Le deuxième chapitre cherche à cerner comment et pourquoi ce texte écrit pour le théâtre échappe pourtant à la représentation scénique. Sont ici présentés les différents procédés par lesquels l'auteur est-allemand marque son texte d'une part d'indécidable qui tend à fragiliser toute interprétation de celui-ci, mais aussi, à le faire éclater. Les nombreuses catastrophes qui s'y reflètent en arrière-plan sont également analysées et replacées dans la perspective d'une critique de l'image, tendant à ensevelir le monde, en se démultipliant.

Le dernier chapitre aborde certains spectacles postdramatiques qui se sont confrontés à *Paysage sous surveillance* : celui de Robert Wilson qui intègre le texte de Müller comme prologue à *Alceste*, en créant avec lui un paysage sonore, dont l'écho funèbre, en dehors de toute illustration, parvient sobrement à se répercuter dans les tableaux scéniques ; celui d'Angela Konrad qui, adoptant les principes de l'écriture müllerienne, crée un essai scénique, intitulé *Traumzeit*, questionnant les perceptions des spectateurs et rejouant les thèmes de la domination, du sexe et de la mort, qui se retrouvent également dans le mythe d'Alceste, que la metteuse en scène associe à *Paysage sous surveillance*. *Studie I zu Bildbeschreibung* de Laurent Chétouane se veut, pour sa part, une étude chorégraphique, basée sur la récitation du texte de Müller, que le danseur doit compléter par sa gestuelle. Notre création, *Entre regard et regard*, qui donne son titre à cette réflexion, se présente, enfin, comme une expérimentation pluridisciplinaire, alliant la danse, la musique, l'art de la performance et l'installation, tentant de répondre aux enjeux et aux thématiques que renferme *Paysage sous surveillance*, en lien notamment avec son caractère irréprésentable.

MOTS-CLÉS : *Paysage sous surveillance*, Heiner Müller, image, irréprésentable, palimpseste, théâtre postdramatique.

« Quand on traduit une idée en image, soit l'image devient bancal, soit l'idée
explose. Moi je suis plutôt pour l'explosion. »

Heiner Müller

« Il n'y a d'explosion qu'un livre. »

Stéphane Mallarmé

INTRODUCTION

Lorsque Heiner Müller finalise *Bildbeschreibung* en 1984, traduit en français sous le titre de *Paysage sous surveillance*, il y a déjà sept ans qu'il a fait son *Adieu à la pièce didactique brechtienne (Lehrstück)* :

[...] en 1977, je connais mon destinataire moins qu'autrefois ; [...] je ne vais pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation (révolutionnaire) vienne à se présenter. Mais la théorie sans fondement, ce n'est pas mon métier, je ne suis pas un philosophe qui pour penser n'a besoin d'aucune raison, je ne suis pas non plus un archéologue et je pense qu'il nous faudra dire adieu à la pièce didactique d'ici le prochain tremblement de terre. (Müller, 1979, p. 67-68)

Sept ans, donc, que l'utopie révolutionnaire semble stagner dans le pays du « socialisme réellement existant ». Sept années au cours desquelles Müller ne se « tourne pas les pouces » justement, et tente d'inventer une nouvelle dramaturgie, des pièces « en attente de l'Histoire » (Maier-Schaeffer, 1992, p. 267), où peuvent se lire en filigrane un évident constat d'échec¹, mais également une sorte de fièvre, une vigilance aux signes des temps, lorsque l'Histoire se remettra enfin en marche : *Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing, Hamlet-Machine, Rivage à l'abandon / Matériaux-Médée / Paysage avec Argonautes*² et, bien sûr, *Paysage sous surveillance*.

¹ « Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor des gens que mon drame n'intéresse pas pour des gens qu'il ne concerne plus. » (Müller, 1979, p. 75)

² « Tout comme *Mauser* présuppose une société de la transgression dans laquelle un condamné à mort peut faire en sorte que sa mort réelle, sur scène, devienne une expérience collective, de même *Paysage avec Argonautes* présuppose les catastrophes auxquelles travaille l'humanité actuelle. La contribution du théâtre pour les prévenir ne peut être que leur représentation. » (Müller, 1985, p. 21-22)

Un « autodrame »

C'est ce dernier texte que nous nous proposons d'explorer dans la présente étude. Dans son autobiographie, *Guerre sans bataille : Vie sous deux dictatures*, le dramaturge est-allemand en explique la genèse :

Le point de départ était un dessin, assez coloré d'une étudiante en création de décors de Sofia. Elle avait dessiné un rêve. [...] J'ai commencé à décrire le tableau. Puis des associations d'idées liées au tableau, qui provenaient essentiellement des incorrections du tableau ; les défauts étaient des espaces de liberté pour l'imagination. Décrire un tableau, c'est aussi peindre par-dessus avec l'écriture. [...] La structure du texte est la suivante : chaque tableau remet l'autre en question. Une couche efface toujours la couche précédente, et les champs optiques se modifient. À la fin, celui qui regarde est lui-même remis en question, et donc aussi celui qui décrit le tableau. De ce point de vue-là, c'est un autodrame, une pièce que l'on met en scène avec soi-même, que l'on joue avec soi-même. L'auteur devient son propre interprète et son propre metteur en scène. L'écrire, c'était des vacances prises par rapport à la RDA, un acte de libération, peut-être narcissique. (Müller, 1996, p. 291)

« [U]n acte de libération, peut-être narcissique. » Cette dernière phrase, en forme d'aveu, est à souligner, parce qu'elle sous-entend que la principale motivation de Heiner Müller, pour écrire *Paysage sous surveillance*, fut de se libérer de l'Allemagne de l'Est, de sa censure sans doute, qui s'est abattue fréquemment sur l'auteur³, de ses soi-disant élans collectivistes, de son réalisme socialiste, et, peut-être aussi, des espoirs déçus qu'elle avait générés. Et cette libération passa par un texte déroutant, aux limites du théâtre et de la poésie, un écrit violent et fragmenté et qui est peut-être tout sauf didactique, un texte crypté.

³ Cf. préface de Jean-Pierre Morel in Müller, 2006, p. 11-18.

Bildbeschreibung, un titre programmatique

Mais qu'est-ce au juste que *Paysage sous surveillance* ? Déjà, le titre original : *Bildbeschreibung* (littéralement « Description de l'image » ou « Description d'une image ») en dit long. Comme le rappelle Thomas Zenetti, dans l'essai qu'il a consacré aux inserts dans le théâtre de Müller : « le mot allemand « *Beschreibung* » n'a pas seulement le sens de description. Il signifie, surtout sous sa forme verbale « *beschreiben* », “écrire sur un support”, donc couvrir ce support d'écriture ». (2007, p. 196) Or, dans la coda située à la toute fin de son texte, l'auteur désigne celui-ci comme un « *Übermalung* » de l'*Alceste* d'Euripide que Jourdheuil et Schwarzingen ont traduit par les termes « retouche », puis « palimpseste ». (Jourdheuil, 2005, p. 99) Avec *Bildbeschreibung*, nous aurions donc affaire autant à la description d'une image qu'à son recouvrement par d'autres signes. Le titre, sous ses allures d'exercice scolaire, annonce déjà cette construction et cette échappée du sens tout à fait caractéristique de *Paysage sous surveillance*. Le fait qu'il est ardu de résumer ce texte est d'ailleurs significatif.

Il s'agit d'une longue phrase en prose de neuf pages sans paragraphe, sans point final, sans didascalie, sans rôle assigné et sans réplique. Ce texte commence par une description d'un paysage plutôt singulier. Puis, il se modifie peu à peu en un motif, dont on ne sait trop s'il s'agit d'un meurtre ou d'un coït (sous le regard menaçant d'un oiseau), entre un homme (peut-être chasseur, peut-être aveugle) et une jeune femme (peut-être « un ange des rongeurs », peut-être « enceinte de l'ouragan » [p.31]) qui, une fois morte, reviendrait sans cesse à la vie pour recommencer cet étrange rituel, où elle boit le sang d'un autre oiseau. Et il s'achève dans une atmosphère apocalyptique, où les morts ressusciteraient, tandis que l'énonciateur semble s'abolir dans le texte, en s'identifiant aux éléments du paysage.

Une coda vient enfin – partiellement – éclairer le lecteur quant à l'écriture et au contenu du texte (ou le lancer sur d'autres pistes...) :

Paysage sous surveillance peut être lu comme une retouche d'*Alceste* qui cite le No *Kumasaka*, le 11^e chant de l'*Odyssée* d'Homère et *Les oiseaux* d'Hitchcock. Le texte décrit un paysage par-delà la mort. L'action est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dé péri⁴. (Müller, 1985, p. 34)

Afin de mener à bien notre travail, il nous faudra donc analyser *Paysage sous surveillance* au niveau intertextuel, pour voir en quoi les travaux cités dans cette notice (et d'autres qui ne le sont pas) peuvent nous orienter, même souterrainement, dans ce paysage. Nous verrons notamment de quelle manière cet écrit, par quelques jeux d'écho (notamment en évoquant différentes catastrophes du XX^e siècle), se voit marqué au fer rouge de l'Histoire. Puis nous examinerons en quoi le texte de Müller questionne les limites de la représentation, en s'inscrivant, par divers procédés, dans un affranchissement du drame et dans une redéfinition du médium théâtral. Nous observerons, de fait, de quelle façon cet affranchissement participe d'une sévère critique de l'image et de sa capacité à englober le monde qu'elle était censée représenter. Nous replacerons enfin *Paysage sous surveillance* dans l'histoire de ses (re)présentations, en nous appuyant sur certaines transpositions exemplaires : celles de Robert Wilson (1986), d'Angela Konrad (2007) et de Laurent Chétouane (2007), afin de nourrir notre réflexion quant à notre propre création intitulée *Entre regard et regard* (2009).

⁴ Dans une édition postérieure, Müller ajoutera à cette liste *La tempête* de Shakespeare.

CHAPITRE I

UNE RETOUCHE, UN PALIMPSESTE, UN RECOUVREMENT

« Dans les arts plastiques aussi il y a cette tendance à pratiquer la description d'images en les recouvrant d'écriture. On n'est pas obligé de prendre cela à la lettre, mais, ainsi, des couches de littérature se sont accumulées sur les images. » (Müller in Jourdeuil, 2005, p. 109) Puisque le concept de palimpseste apparaît dans *Paysage sur surveillance*, entrevu comme une stratification d'écrits passés et d'images, nous devons, pour mieux le saisir, nous y attarder.

Ce terme qui, comme on le sait, désignait tout d'abord un parchemin manuscrit dont on avait effacé la première écriture afin de le couvrir d'un nouveau texte, fut utilisé par Gérard Genette pour définir la *transtextualité* : « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » (Genette, 1982, p. 7) Ainsi, dans un palimpseste, les couches inférieures et antérieures du texte (ou de l'œuvre visuelle) transparaissent en filigrane.

Ce mode de création se retrouve dans l'œuvre de Heiner Müller depuis les tout premiers poèmes (*Philoctète* 1950) jusqu'aux dernières pièces (*Germania 3* ; *Les spectres du Mort-homme*, 1997). *Paysage sous surveillance* est, à ce titre, l'un des palimpsestes les plus denses du corpus müllerien.

1.1 Le retour d'Alceste

Dans « The PAJ Casebook : *Alceste* », soulignant la mise en scène d'*Alceste* d'Euripide par Robert Wilson avec, pour prologue, *Description of a Picture* (*Paysage sous surveillance*) et, pour épilogue, le kyôgen japonais *L'oiseleur en enfer*, Heiner Müller contredit, non sans malice, la coda de son texte :

« My text had nothing to do with Alcestis. It was based on a drawing, a very amateurish drawing, of a student in Sofia, Bulgaria. [...] I wanted to do something with this drawing, but didn't know what. And then I wrote the text. When Bob asked me for a prologue to his *Alcestis* production I just gave him this text. It can be used as a prologue. It's okay. »

« I had the drawing for two or three years, and one day I began just to write what I saw. There are two birds in the drawing. One bird in a tree, and a skeleton of another one, inside the house. It's all in the drawing. I recognized Alcestis when the text was finished¹. It was just the idea of this girl coming from underground, and coming back from the world of the dead. » (1986, p. 95)

Nous ne débattons pas ici de la crédibilité qu'il faut accorder à cette assertion, puisque Müller ne rechignait pas à donner de faux indices, afin d'égarer ou de provoquer ses interlocuteurs et ses lecteurs, ébranlant du même coup l'édifice critique dans lequel très tôt ses admirateurs, comme ses détracteurs², ont voulu enfermer son travail. Ce qui nous intéresse toutefois, dans ce passage, c'est le rapport, apparemment ténu que semble entretenir *Paysage sous surveillance* avec *Alceste*³.

Paysage sous surveillance, à l'instar d'autres poèmes et textes en prose souvent oniriques (*Medeaspiel* (sic), *Héraclès 2 ou l'hydre*, « *L'homme dans l'ascenseur* » dans *La mission*, *Mælström Pôlesud*, « *Rêve du Boucher* » dans *La Bataille*, etc.), cristallise, en effet, la pièce dont il s'est inspiré, consciemment ou non

¹ Le nom *Alceste* se retrouve, en fait, à plusieurs reprises dans les manuscrits, ce qui démontre bien que Müller n'a pas seulement « reconnu » la protagoniste une fois son texte achevé, comme il le prétend ici. (in Jourdeuil, 2005, p. 99)

² *La Déplacée* fut notamment interdite le soir de sa création, le 30 septembre 1961. Müller se vit d'ailleurs qualifié de « Beckett de l'Est » lorsqu'il fut convoqué à une réunion de l'Union des écrivains. (cf. préface d'Irène Bonnaud in Müller, 2007, p. 13-24)

³ Comme on le sait, la pièce d'Euripide raconte les déboires du roi Admète, qui doit, s'il veut préserver la vie éternelle que lui a accordée Apollon, trouver une autre âme en échange de la sienne, lorsque que son heure est venue. Il demande donc à ses parents, qui refusent, puis à son épouse, qui consent à mourir et à descendre aux Enfers à sa place, en échange de sa fidélité perpétuelle. Dans la deuxième partie de la pièce, Hercule rend visite à Admète. Ce dernier accepte de recevoir le demi-dieu, en lui dissimulant la mort de sa femme. Hercule finit pourtant par l'apprendre, puis, reconnaissant envers son hôte pour son hospitalité, il descend aux Enfers affronter Thanatos et récupérer Alceste. De retour d'entre les morts, celle-ci demeure toutefois muette.

– en l’occurrence *Alceste* – et en dévoile plusieurs facettes à la fois, comme par diffractions multiples. Cette cristallisation a pour effet, suivant les mots de Hans Thies Lehmann, de « suspendre le conflit dramatique et [de] le transformer en décorations figées », en plus d’insérer dans le conflit « la répétition mythique, le temps a-causal de l’inconscient, l’arrêt. » (1989, p. 57)

Ainsi, d’*Alceste*, Müller ne conserve, au final, qu’un motif reconnaissable : le sacrifice de la protagoniste, sa descente aux Enfers et sa résurrection. L’auteur souligne par contre l’aspect « meurtrier » de la demande d’Admète – demander à quelqu’un de se sacrifier pour soi ne revient-il pas à le tuer soi-même ? – en faisant (peut-être) de l’homme de *Paysage sous surveillance* un meurtrier qui, toujours, doit recommencer son travail sanglant, lorsque la femme revient d’entre les morts. De même, l’héroïne qui, dans la tragédie originale, a deux enfants, est dépeinte comme « enceinte de l’ouragan » qui réveillera les morts. Müller inverse le motif de la procréation en en faisant une force de destruction, comme il le faisait déjà dans *Hamlet-Machine* : « Je rejette toute la semence que j’ai reçue. Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j’ai donné naissance. J’étouffe entre mes cuisses le monde auquel j’ai donné naissance. » (1985, p. 80)

À cette mécanique de la mort – qui n’est pas sans évoquer le lourd passé de l’Allemagne – Müller ne manque pas d’associer Éros, en confondant volontairement sexe et meurtre, ce procédé lui permettant de dégager ce qu’il convient d’appeler à sa suite le « noyau de cruauté » d’*Alceste*. (in Baillet, 2003, p. 82)

1.1.2 Kumasaka, une ombre...

Lorsqu’il s’attaque aux mythes, Müller, en effet, n’en retient le plus souvent que les éléments terrifiants. Il en va de même avec le nô *Kumasaka*. À l’instar d’*Alceste*, cette pièce, baignée par une même terreur sacrée, associe le thème de la revenance à ceux de la culpabilité et du meurtre (alors qu’Admète est, jusqu’à un

certain point, coupable de la mort de sa femme, Kumasaka doit porter, quant à lui, le poids de ses crimes), tout en s'achevant sur une note plus légère.

On y retrouve le fantôme de Kumasaka no Chôhan, célèbre brigand, qui apparaît d'abord sous la forme d'un moine qui en supplie un autre de prier pour l'âme d'un défunt qu'il ne veut pas nommer. Le mystérieux moine invite le moine itinérant dans son ermitage, qui ne renferme que des armes, mais aucune image du Bouddha. Le moine étrange, pressé de se justifier, affirme que ces armes lui servent à se protéger des nombreux malfaiteurs qui rôdent aux alentours depuis longtemps. La maison se volatilise ensuite, ainsi que son hôte, et le moine se retrouve au pied d'un pin servant de sépulture anonyme. Le moine, déstabilisé, questionne alors un homme passant par là à propos des brigands qui dévastaient les environs. L'homme lui raconte la mort du plus célèbre d'entre eux, Kumasaka no Chôhan, qui fut tué par le jeune Yoshitsune, qui protégeait des marchands d'or. Ce récit lève tous les doutes du moine quant à l'identité du curieux ermite qu'il a rencontré. Après avoir prié pour le repos de Kumasaka, le spectre de ce dernier surgit aussitôt, sous une forme démoniaque, afin de lui raconter les méfaits qui le hantent et la bataille tumultueuse où il perdit la vie.

Dans l'un des nombreux entretiens qu'il a accordés à Alexander Kluge, et publié en français sous le titre « En route pour un théâtre des ténèbres », Müller, parlant de ses réécritures du mythe d'Héraclès, esquisse une comparaison avec l'histoire du célèbre brigand :

Comme un Nô, que j'ai toujours voulu adapter. C'est un modèle, je crois qu'il s'appelle Kumasaka. L'histoire d'un très célèbre bandit de grands chemins qui ne cesse d'attaquer des caravanes, des caravanes de marchands. Ces Nô se passent toujours dans l'au-delà, ce sont toujours des morts qui doivent recommencer un travail et faire ce travail jusqu'à l'épuisement. Puis il y a la grande scène, où il assassine l'un de ces marchands. Il doit rejouer sans arrêt cette scène jusqu'à ce qu'il n'ait plus de plaisir à attaquer ces caravanes et à tuer les gens. (Müller et Kluge, 2000, p. 54)

Les inexactitudes que commet Müller en résumant *Kumasaka* en disent davantage sur *Paysage sous surveillance* que sur le nô lui-même. Comme nous l'avons vu, cette pièce ne met pas en scène un mort devant rejouer ses crimes jusqu'à l'épuisement, mais plutôt un spectre voulant obtenir réparation pour ses fautes. Armen Godel, qui connaissait Müller et qui a traduit plusieurs nô, affirme que « [c]e qui fascinait Müller, dans ce personnage [Kumasaka], c'était son état de rébellion permanente qui en faisait un proscrit. » (2005, p. 88) Cette fascination morbide de Müller se rapproche de celle qu'il éprouvait, par exemple, pour Suzan Atkins de la famille Manson – qu'il cite à la toute fin de *Hamlet-Machine* – mais aussi pour Ulrike Meinhof, l'une des membres les plus actives de la Fraction armée rouge, qui commit de nombreux attentats en Allemagne, durant les années 1960-70, et qu'on retrouva pendue dans sa cellule. Ces figures de femmes refusant toute forme de soumission et allant très loin dans la révolte, jusqu'aux débordements anarchistes et terroristes, sont apparentées à la femme de *Paysage sous surveillance*, mais aussi à « l'homme au pas de danse », peut-être pris dans une logique infernale et meurtrière qui n'est pas assimilable, à première vue, à une praxis cohérente et organisée.

Nous savons, par ailleurs, que c'est dans l'œuvre d'Ezra Pound que Müller a trouvé l'ombre de Kumasaka⁴, autant dans la traduction que le poète a faite de la pièce que dans son *opus magnum*, les *Cantos* :

...Paaaque ta djeep là-bas,
quelques-uns de nos meilleurs éléments dit le capitaine
Dai Nippon Banzai des Philippines
se souvenant de Kagekiyo : « comme le port de votre tête est raide. »
et ils s'en allèrent chacun de son côté
« un meilleur escrimeur que je n'étais », dit Kumasaka, une ombre...
(Pound, 2002, p. 485)

⁴ Cf. Godel, 2005, p. 88-90.

Il faut noter que Pound, dans sa traduction de *Kumasaka*, condense énormément le nô⁵, (au point qu'on peut se demander, en toute bonne foi, s'il n'a pas commis quelques erreurs). Non seulement les noms des lieux sont le plus souvent tronqués – Akasaka-la-rouge-pente, par exemple, dont le nom évoque les massacres dont elle fut le théâtre, devient, chez Pound, simplement Akasaka – mais l'intermède est tout bonnement coupé, ce qui élimine du même coup le personnage désigné comme l'Homme d'Akasaka. De même, toutes les répétitions rythmiques sont effacées et la pièce s'achève avec la tombée de la nuit et non plus à l'aurore. Pound, qui rappelait volontiers qu'en allemand *Dichten* veut dire « condenser »⁶, ne conserve donc que « l'essentiel » de la pièce japonaise. Plus encore, il écrit lui-même un palimpseste, en comparant dans sa préface le récit de la mort de Kumasaka aux rhapsodies homériques et en associant les spectres des nô, se dissimulant sous les traits de vieillards, à l'apparition du Christ en mendiant dans la tradition catholique. (2003, p. 368-369)

Cette approche du nô, lu à travers le prisme de la tradition occidentale, avait de quoi intéresser l'auteur allemand, puisqu'elle se rapproche à plusieurs égards de sa poétique. L'empreinte d'Ezra Pound, « que Müller considérait comme l'un des plus grands poètes de son temps »⁷ (Godel, 2005, p. 91), se retrouve d'ailleurs en plusieurs endroits dans *Paysage sous surveillance*, notamment dans la notice que le dramaturge

⁵ Pour point de comparaison, nous nous référons à la traduction d'Armen Godel et de Koichi Kano in *La lande des mortifications*, 1994, p. 535-555.

⁶ « La plus grande littérature est simplement du langage chargé de sens au plus haut degré possible. *Dichten* = condenser ». (Pound, 1966, p. 30)

⁷ Tout au long de sa carrière, Müller multiplia les renvois à l'œuvre de Pound. Dans son autobiographie, Müller affirme, par exemple, à propos de *Paysage avec Argonautes*, « [...] je n'aurais pas pu l'écrire sans *Wasteland*, et donc pas non plus sans Ezra Pound ». (1996, p. 271) Ses derniers poèmes prennent d'ailleurs une forme épique « qui inclut l'Histoire » et qui s'apparente parfois à la forme des *Cantos*.

place à la fin de son texte : « *Paysage sous surveillance* peut être lu comme une retouche d'*Alceste* qui cite le No *Kumasaka*, le 11^e chant de l'*Odyssée* d'Homère [...] ». (1985, p. 34) Après *Kumasaka*, il s'agit maintenant d'invoquer les ombres de l'Hadès.

1.1.3 Le 11^e chant de l'*Odyssée* d'Homère, « *Limbs that we left in the house of Circe* »

Ce n'est, d'ailleurs, pas un hasard si le 11^e chant de l'*Odyssée* est convoqué dans *Paysage sous surveillance*, puisque, paraphrasé, il ouvre également les *Cantos*. Dans cette évocation des morts, Ulysse, suivant les conseils de Circé, se rend au pays des Cimmériens, pour y offrir en sacrifice le sang d'un bélier noir, afin qu'en échange lui apparaisse l'ombre du devin Tirésias. L'un après l'autre, ses compagnons d'armes et ses proches défilent devant lui : Elpénor, dont Ulysse a abandonné la dépouille, Tirésias, qui lui fournit les indications qu'il demandait pour retrouver son chemin, sa mère, Anticlée et plusieurs autres grandes figures de l'Hadès.

De ce récit, Müller ne retient principalement que le sacrifice sanglant (« [...] ou bien ce sera la femme, l'ange assoiffé, qui déchirera de ses dents le cou de l'oiseau et versera le sang de la gorge ouverte dans le verre, la nourriture des morts [...] » [1985, p. 30]) et le dialogue avec les ombres.

C'est précisément ce dialogue que poursuit Müller dans son œuvre, à la suite de Dante, de Shakespeare et de Pound, mais aussi de Benjamin, comme nous le verrons un peu plus loin. Mais tout d'abord, il nous faut préciser que, si nous nous sommes attardé à déceler ces références à l'œuvre poundienne, c'est qu'elles éclairent la démarche artistique de Müller.

En effet, lorsqu'il affirme, dans un entretien avec Sylvère Lotringer (1989), « [j]e sais que quand j'écris, ce n'est pas seulement moi qui écris » (in Maier-

Schaeffer, 1992, p. 227), ou encore, dans un même esprit, parlant de son usage de la citation, « [e]t c'est ce qui fait que le théâtre reste vivant, s'il reste vivant : ce continuum de l'existence humaine » (in Maier-Schaeffer, 1992, p. 219), Müller n'est pas loin du « conte de la tribu⁸ », que l'on retrouve partout disséminé dans ce palimpseste que sont les *Cantos*⁹.

C'est justement cet usage de la citation, du fragment, convoquant des époques révolues pour former une mosaïque à jamais incomplète – malgré les réserves qu'il avait pour la notion de « fragmentation » qu'il avait lui-même introduite, dès 1975, pour parler de son travail – qui rattache l'œuvre de Heiner Müller à quelque chose de plus vaste qu'elle-même, puisque le fragment incite le spectateur à s'interroger et à faire lui-même la synthèse de ce qui lui est présenté. Pour Heiner Müller, en effet, « la littérature est affaire du peuple » (in Klein, 1989, p. 152), elle appartient à tous¹⁰. Et la tâche de l'écrivain ou du « réécrivain » est claire : il s'agit de produire « des espaces d'imagination contre la réquisition impérialiste de l'imagination, et son assassinat par les clichés préfabriqués des médias » (in Klein, 1989, p. 156), par une fragmentation du réel qui témoigne et provoque le monde en crise dans lequel nous vivons¹¹...

⁸ « La poésie est œuvre collective, *Sagetribe*, condensation d'une parole sans sujet [...] ». (Bacigalupo in Pound, 1989, p. 246)

⁹ Yves Di Manno souligne dans sa préface aux *Cantos* : « Bref, [...] il s'agit plus pour le poète de *relire* que d'inventer, de *récrire* que de créer. » Et plus loin : « [...] pour une part considérable, qui excède sans doute les trois quarts de l'ouvrage, ce long poème dérive de textes antérieurs que l'auteur a isolés, rapprochés, remontés bout à bout. Ce qui revient à dire que, pour l'essentiel, Pound n'a pas rédigé "lui-même" le texte, le composant au contraire à partir des sources les plus diverses, dont il prélevait des fragments (ou de plus longs passages) pour tisser pan à pan la trame de ses Chants ». (in Pound, 2002, p. 8-13)

¹⁰ Cette conception de la littérature comme *matériau* appartenant à tous renvoie aussi bien à celle de Bertolt Brecht : « Pour l'acteur Martin Wuttke, [...] Heiner Müller reprenait un procédé brechtien, une sorte de « sampling théâtral » : un auteur crée de nouveaux textes à partir de matériaux déjà existants qu'il combine, qu'il fait s'entrechoquer, de la même manière qu'un compositeur de musique emmagasine des sons déjà prêts, entre lesquels il suscite de nouvelles relations ». (Baillet, 2003, p. 99)

¹¹ Nous verrons, plus loin, comment l'usage de la citation dans l'œuvre de Müller prend une tout autre importance, sous l'influence de Walter Benjamin.

Il ne faudrait pourtant pas déduire que Müller fait œuvre de moraliste. Au contraire, un palimpseste comme *Paysage sous surveillance*, en faisant s'entrechoquer les époques et les œuvres qu'il convoque le temps d'un éclair, crée certes des analogies, mais en s'engendrant par sa propre explosion, il ne propose au final, et c'est là l'une de ses plus importantes caractéristiques (sur laquelle nous reviendrons), *aucune certitude*.

1.1.4 *Les oiseaux* d'Hitchcock, le chemin dans la nuit

Parions que c'est précisément le caractère énigmatique du film *Les oiseaux* d'Alfred Hitchcock qui a dû intéresser l'écrivain est-allemand. Dans ce long-métrage, Melanie Daniels (Tippi Hedren), une jeune femme riche de San Francisco, fait la connaissance d'un avocat séduisant, Mitch Brenner (Rod Taylor) dans une animalerie. Sous prétexte de lui offrir des inséparables, Melanie Daniels se rend à Bogeda Bay, où elle retrouve Brenner qui demeure avec sa mère et sa soeur. Lors d'une traversée en bateau, la jeune femme se fait attaquer par une mouette, qui la blesse au front. Bogeda Bay est ensuite progressivement envahie par les oiseaux. Un voisin meurt déchiqueté, les enfants sont attaqués par une nuée de corbeaux à la sortie de l'école, tandis que leur institutrice meurt en essayant de les protéger. Melanie Daniels finit par se faire attaquer sévèrement dans le grenier de la demeure des Brenner, où les protagonistes s'étaient réfugiés. La gravité de ses blessures oblige Melanie et Mitch à prendre la fuite, alors que les oiseaux, regroupés, les laissent apparemment s'enfuir.

Ce que nous retenons de cette référence au film de Hitchcock, c'est qu'elle permet à Müller d'introduire non seulement une part d'épouvante et de fantastique¹²

¹² Parmi certains classiques de la littérature fantastique, il faut se souvenir que Müller affectionnait particulièrement les textes d'Edgar Allan Poe et qu'il les a cités en plusieurs occasions dans son œuvre, notamment dans *Mælström Pólesud*. La thématique de l'oiseau (*Le corbeau*) surveillant un homme qui sombre dans la folie après avoir perdu sa compagne n'est, d'ailleurs, peut-être pas tout à fait étrangère à *Paysage sous surveillance*.

dans *Paysage sous surveillance*, mais surtout une part d'*inhumanité*¹³. Les oiseaux présents dans le texte sont effectivement une autre instance, une autre sorte de regard qui surveille (peut-être) l'homme et la femme, et dont les paramètres sont inconnus. Il n'y a, d'ailleurs, rien d'étonnant au fait que ce soit le regard menaçant de l'oiseau dans l'arbre qui introduit la femme : « [...] sur une branche un oiseau, le feuillage dissimule son identité, ce peut être un vautour ou un paon ou un vautour à tête de paon, regard et bec pointés sur une femme qui occupe la partie droite de l'image [...] ». (1985, p. 26) L'oiseau dans l'arbre est une sorte de sphinx sans question¹⁴. La confusion quant à son « identité » – terme qui l'anthropomorphise – annonce déjà le motif du meurtre/coût par ses attributs traditionnels de séduction (le paon) et de mort (le vautour). Il est aussi une menace innommable, prête à fondre sur le crâne de l'homme : « [...] rire de la femme qui le temps d'un regard relâche l'étranglement, fait trembler la main qui tient le couteau, vol en piqué de l'oiseau attiré par le scintillement de la lame, atterrissage sur le crâne de l'homme, deux coups de bec à droite et à gauche, vertige et hurlement de l'aveugle [...] ». (1985, p. 33) La présence de la femme dans tout cela n'est pas anodine et, comme dans le long métrage de Hitchcock, les liens qu'elle entretient ou paraît entretenir avec les oiseaux sont étranges : se nourrissant (peut-être) de leur sang, son rire semble aussi exciter leur courroux vengeur. Melanie Daniels paraît, de même, avoir attiré les oiseaux, force destructrice qui n'épargne personne, pas même les enfants et l'avenir qu'ils incarnent, peut-être pour la punir d'avoir convoité un homme avec désinvolture. La mort et le sexe comme motifs indissociables étaient donc déjà présents dans le film.

¹³ « [...] si Müller a très souvent repris des histoires inventées par d'autres, ce n'est pas seulement pour les actualiser et, du coup, les assombrir encore [...] mais pour y faire surgir, en de singuliers "commentaires", ponctuels, passagers ou permanents, les figures de l'inhumain ou du non-humain qui ébranlent les repères courants ». (Morel, in Jourdeuil, 2003, p. 54)

¹⁴ Thomas Zenetti et Hans Thies Lehmann rapprochent tous deux l'homme souriant de *Paysage sous surveillance* (« [...] peut-être est-il aveugle [...] il voit avec les pieds, chaque pierre que heurte son pied se rit de lui » [1985, p. 28]) avec le personnage d'Œdipe aux « pieds enflés », tel que Müller le décrit dans son *Commentaire-Œdipe* : « Boue ou pierre, pensée par son pied ». (1995, p. 55)

Dans une conclusion, rejetée parce qu'elle fut jugée trop coûteuse, les oiseaux disparaissaient de la ville, laissant le champ libre à Melanie Daniels et à Richard Brenner pour regagner San Francisco, où ils les retrouvaient, couvrant cette fois le Golden Gate Bridge et annonçant peut-être la fin prochaine de l'humanité. Cette conclusion, même si elle a sans doute échappé à Heiner Müller, lui aurait peut-être plu. L'oiseau n'est-il pas celui « [...] qui, de l'écriture de son bec montre à l'assassin le chemin dans la nuit [...] » (1985, p. 33) ?

1.1.5 *La tempête* de Shakespeare, MOI l'ouragan gelé

La plupart des études consacrées à *Paysage sous surveillance* demeurent plus discrètes quant à la place à accorder à cette dernière œuvre citée par Heiner Müller dans la notice finale. Jean Jourdheuil affirme néanmoins : « Quant à la cinquième citation de *La tempête*, ajoutée après coup, elle ne semble pas avoir une part structurelle à l'élaboration de l'œuvre, mais elle a un rôle structurel dans l'œuvre achevée. La tempête est le nom et la forme du Jugement Dernier. » (Jourdheuil, 2005, p. 99)

En effet, même si aucun élément significatif de la pièce de Shakespeare n'est apparemment cité, à l'exception de la tempête elle-même, déclenchée par Prospero, il est tout de même possible que, derrière cette tempête, se dissimulent une ou plusieurs citations. Hans Thies Lehmann suggère, par exemple, que la phrase finale « MOI l'ouragan gelé » renvoie peut-être à l'expression de Kafka « la tempête immobile », ou même à la description d'une image par Hofmannsthal dans laquelle on retrouve la phrase suivante :

Lors d'une tempête s'engendrent devant mes yeux, s'engendrent pour l'amour de moi ces arbres, avec leurs racines pétrifiées dans la terre, avec leurs branches pétrifiées en direction des nuages, dans la tempête s'abandonnent ces ravines dans la terre, ces vallées entre les collines, même dans la pesanteur des blocs rocheux il y avait de la tempête figée. (Cité in Lehmann, 1989, p. 57)

Il n'est pas impossible non plus, selon nous, que la tempête de *Paysage sous surveillance* puisse être animée des mêmes vents qui poussent l'Ange de l'Histoire dans le dos et que Benjamin nomme le Progrès, dans ses thèses *Sur le concept d'Histoire*. Comme nous le verrons plus loin, cette dernière hypothèse prête davantage à conséquence pour la compréhension de ce texte.

1.1.6 Le bombardement des images

Sous la texture opaque de *Paysage sous surveillance* se cache donc une constellation d'œuvres diverses (théâtrales, littéraires et cinématographiques, en plus du dessin de l'étudiante de Sofia) dont les traits ont été effacés et recouverts par l'écriture ravageuse de Müller. Au nombre de celles que nous avons déjà étudiées, il faudrait encore en ajouter plusieurs. On pensera notamment au fameux essai de Michel Foucault « Les Suivantes » qui ouvre *Les mots et les choses* et qui se rapproche formellement du texte de Müller.

Dans celui-ci, le philosophe décrit le tableau *Les Ménines* de Vélasquez, en s'attardant sur la disparition du sujet autour duquel la composition de la toile s'organise : le peintre autoreprésenté, la dauphine Isabelle et ses suivantes regardent tous en direction du spectateur quelque chose ou quelqu'un demeuré hors champ, mais auquel nous donne accès un miroir disposé au fond de la pièce, reflétant les visages du roi Philippe IV et de son épouse. Le tableau de Vélasquez se donne ainsi, selon Foucault, comme « la représentation de la représentation classique » (1961, p. 31), dans lequel on peut lire également « la disparition nécessaire de ce qui la fonde » (1961, p. 31), annonçant, de fait, une nouvelle organisation des savoirs à l'âge classique, gravitant autour de la « pure représentation ». (1961, p. 31)

Parmi les autres travaux auxquels renvoie *Paysage sous surveillance*, il faudrait également citer un grand nombre d'œuvres plastiques. Thomas Zenetti mentionne notamment les peintures de René Magritte, dont *Jeune fille mangeant un*

oiseau (*Le Plaisir*), celles de Robert Rauschenberg – auxquelles Müller a déjà consacré un essai remarquable – et celles d'Arnulf Rainer. Un passage inséré dans *Tracteur* doit, lui aussi, attirer notre attention, puisqu'il semble préfigurer *Paysage sous surveillance* :

Le sentiment de l'échec, la conscience de la défaite sont fondamentaux en relisant les anciens textes. Tentation d'imputer l'échec au sujet, au matériau (un vocabulaire cannibale – « We are such stuff as dreams are made of »), à l'histoire du héros amputé : elle peut arriver à tout le monde, elle ne veut rien dire ; à l'un il suffit d'un empoisonnement du sang, l'autre a plus de chance : il a besoin d'une guerre. Échappatoire : l'Europe est une ruine, dans les ruines on ne compte pas les morts. La vérité est concrète, je respire des pierres. Des gens qui font leur travail pour pouvoir acheter leur pain n'ont pas de temps à perdre à de telles considérations. Mais qu'ai-je à faire de la faim. Impossibilité du rattrapage de l'évènement par la description ; impossibilité de l'union de l'écriture et de la lecture ; expulsion du lecteur hors du texte. Des marionnettes bourrées de mots au lieu de sciure. Viande de coeur. Le besoin d'une langue que personne ne peut lire augmente. Qui est personne. Une langue sans mots. Ou bien la disparition du monde dans les mots. Au lieu de cela, la pression qui vous force à voir à longueur de vie, le bombardement des images (arbre maison femme), les paupières arrachées par l'explosion. Le face à face du grincement de dents, des incendies et du chant. L'effondrement de la littérature dans le dos.

L'extinction du monde dans les images [sic] (in Zenetti, 2000, p. 141)

Ce texte, qui commence avec le constat d'un échec quant à l'impossibilité de traduire directement le monde et ses palpitations par l'écriture, ne se laisse pourtant pas facilement percer. À mesure qu'il se fragmente, l'énonciateur, qu'on pouvait associer au départ à la figure (fictive) de l'auteur, se dissout peu à peu derrière les phrases nominatives, entraînant à sa suite le lecteur : « expulsion du lecteur hors du texte ». Voilà peut-être pourquoi « Qui est personne. » n'est plus une question, l'énonciateur et le lecteur ayant, pour ainsi dire, disparu sous les conflagrations d'une écriture explosive, un *Guernica* imaginaire où s'esquisse déjà une sorte de scène primitive, mais encore entre parenthèses, comme s'il fallait la garder en retrait :

« (arbre maison femme) » et qu'on retrouvera métamorphosée, mais guère plus accessible, cette fois « entre steppe et savane ».

Que les thématiques du regard et de l'image soient ensuite associées à celles de l'explosion et de la disparition du monde pourrait laisser songeur. Il ne faut pourtant pas oublier que ce commentaire précède la scène au cours de laquelle le tractoriste perd une jambe en passant sur une mine. Au corps mutilé du protagoniste qui ne se reconnaît plus, ou qui préfère se projeter, avec une ironie délirante, dans la Figure du Christ, correspond métaphoriquement celui du texte fragmenté, évacuant son auteur et son lecteur, et dont l'éclatement et l'hermétisme deviennent l'objet même.

Nous nous arrêterons ici dans cette énumération, qui ne saurait être exhaustive, des différentes œuvres auxquelles se réfère *Paysage sous surveillance*, en soulignant qu'elles ont souvent en commun le fait d'exposer l'inévitable retour de la violence et/ou de questionner la place du spectateur et de permettre, avec bien d'autres, au « récrivain » que fut Müller d'instaurer un véritable dialogue avec les morts. Toutefois, avant de clore ce chapitre, nous nous pencherons sur une dernière œuvre qui nous semble essentielle pour la compréhension de *Paysage sous surveillance*, la neuvième thèse *Sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin.

1. 2 Le dialogue avec les morts : TOT IST TOT

Müller n'est peut-être « pas un philosophe qui pour penser n'a besoin d'aucune raison » (Müller, 1979, p. 68); pourtant, lorsqu'il affirme : « Le mort n'est pas mort dans l'Histoire. Une des fonctions du drame est de conjurer les morts – le dialogue avec les morts ne doit pas être interrompu, jusqu'à ce qu'ils rendent compte de la part d'avenir enterrée avec eux » (in Baillet, 2003, p. 105-106), il se réfère certainement aux thèses *Sur le concept d'histoire* de Walter Benjamin et plus particulièrement à la neuvième :

« Mon aile est prête à prendre son essor
 Je voudrais bien revenir en arrière
 Car en restant même autant que le temps vivant
 Je n'aurais guère de bonheur. »

Gerhard Scholem, *Gruß vom Angelus*

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'évènements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. (Benjamin, 2000, p. 434)

Ce texte, cet autre *Bildbeschreibung*, Müller l'a cité et l'a réécrit si souvent tout au long de son œuvre¹⁵ qu'il peut être perçu comme l'un des cœurs brûlants de

¹⁵ Müller se réfère à la neuvième thèse de Benjamin dès 1958, dans son adaptation du *Dieu-Bonheur* de Brecht : *L'Ange Malchanceux*, qu'il reprendra plus tard, dans *L'Ange Malchanceux II*, mais également dans *Tracteur* : « La libération des morts se déroule au ralenti » (2000, p. 151) dans *Hamlet-Machine* : « Un ange le visage sur la nuque : Horatio » (1979, p.74), dans le texte consacré à Syberberg, *La solitude du film* : « Je suis l'ange de la patrie mon amour est aux morts » (1988, p.24), mais également dans « Colombe et samouraï » consacré à Robert Wilson, et dans *La Blessure Woyzeck*. Dans *La mission*, on retrouve enfin :

Femme/Voix : Je suis l'ange du désespoir. De mes mains, je distribue l'ivresse, la stupeur, l'oubli, jouissance et tourment des corps. Mon discours est le silence, mon chant le cri. À l'ombre des ailes habite la terreur. Mon espoir est le dernier souffle. Mon espoir est la première bataille. Je suis le couteau avec lequel le mort force son cercueil. Je suis celui qui sera. Mon envol est le soulèvement, mon ciel l'abîme de demain. (1982, p.13)

son travail, un horizon premier. Dans ce texte fondamental, Walter Benjamin décrit une figure angélique fixant l'Histoire qui la pousse dans le dos. L'Histoire en question n'est pourtant plus le récit épuré qu'ont, de tout temps, rédigé les « vainqueurs », mais la catastrophe continue qui constitue celle des anonymes, des « vaincus », cette multitude de morts que l'Ange aimerait éveiller, en arrêtant son vol.

Cette allégorie, dans laquelle Müller entrevoyait l'une des fonctions du théâtre, permettait à l'auteur de donner corps et d'affronter l'une de ses préoccupations constantes : *réveiller les morts*. Lorsqu'il met en scène, en 1989, sa première pièce *Le briseur de salaire*, écrite en 1956, Müller se dit motivé par cette seule raison : « Le socialisme a trop de cadavres dans la cave. Il faut les mettre sur la scène. » (in Maier, 1993, p. 56) C'est précisément ce qu'il fait, et de façon presque littérale, dans *Paysage sous surveillance*.

Dans ce texte, la femme est désignée à trois reprises comme « ange » : elle est d'abord « un ange des rongeurs » (p. 26), puis « l'ange assoiffé, qui déchirera de ses dents le cou de l'oiseau » (p. 30), et enfin « l'ange [...] creux sous son vêtement ». (p. 31) Elle est également appelée « l'annonciatrice et la FIANCÉE DU VENT ¹⁶ ». (p. 31) Toutefois, contrairement à l'Ange de l'Histoire, dont les ailes sont prises dans la tempête du progrès, l'énonciateur s'interroge : « [...] [P]eut-être la femme est-elle déjà en train de retourner sous terre, enceinte de l'ouragan, cette semence de régénération dans l'explosion des membres, os, éclats et moelle » (p. 31) pour réveiller les morts qui menacent les vivants. Ce qui relie cette pièce avec la neuvième thèse *Sur le concept d'histoire* va pourtant beaucoup plus loin.

Dans ce passage, on remarquera notamment l'association de l'oubli, de la jouissance et du tourment des corps qui se retrouvent également dans *Paysage sous surveillance*.

¹⁶ Cette désignation renvoie autant à l'ange Gabriel annonçant à la Vierge qu'elle va devenir mère, qu'à deux toiles portant le titre *La fiancée du vent* : l'une de Max Ernst et l'autre d'Oskar Kokoschka.

1.2.1 « Une seule et unique catastrophe »

Cette « seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines » aux pieds de l'Ange de l'Histoire, Müller la met en scène par de nombreuses allusions qui font de ce texte un rêve (trop) allemand : un paysage de cauchemar, « entre steppe et savane », entre les plaines de la Russie et celles de l'Afrique, avec un « ciel bleu de Prusse¹⁷ » – un bleu beaucoup plus foncé que la description du ciel anémique ne le laisse entendre – un paysage sous haute surveillance sur lequel planent encore des menaces diverses.

Le passage « [...] inutile d'arracher l'herbe, le SOLEIL, peut-être une multitude de SOLEILS, la brûle [...] » (1985, p. 30) peut ainsi évoquer un éventuel holocauste nucléaire¹⁸, en plus de rappeler, au moyen d'une autocitation flagrante, le leitmotiv de *Mauser* : « l'herbe même / Il nous faut l'arracher, afin qu'elle reste verte. » (1985, p. 51) Ce leitmotiv était associé à l'action politique radicale et recelait une critique acerbe du meurtre conçu pour le bien de la Révolution¹⁹. Dans ce paysage, toutefois, l'action des hommes ne semble plus nécessaire, car la nature, ou sa destruction en cours, se chargera d'en effacer toutes traces...

¹⁷ Zenetti suggère même que le « bleu de Prusse » fait référence à l'acide prussique, ou Zyklon B, qui servit à exterminer les Juifs dans les chambres à gaz. (2007, p. 272-273)

¹⁸ Hans Thies Lehmann associe « cette " multitude de SOLEILS" à l'éclair de la bombe atomique qui, selon le titre d'un ouvrage bien connu en Allemagne, était " plus éclatant que mille soleils". ». (in Zenetti, 2007, p. 286)

¹⁹ La figure de l'individu sacrifié pour la collectivité qu'on retrouvait dans *Mauser* se condense également avec celle de la femme de *Paysage sous surveillance*, une Alceste sans nom, une « Mata Hari des Enfers », devant (peut-être) se sacrifier jour après jour, non plus seulement pour épargner la vie de son époux, mais pour l'ensemble des morts qu'elle doit/devrait nourrir avec le sang d'un oiseau. Cette figure prolonge et complexifie la question de la continuité de l'Histoire et de la catastrophe et interroge, une fois de plus, mais à mots couverts, le prix à payer pour la Révolution.

Par ailleurs, même si Müller a affirmé à plusieurs reprises qu'il lui était impossible d'écrire une pièce sur Auschwitz, certains passages semblent se référer à l'extermination des Juifs : « [...] ou bien la femme par sa seule présence attire ou provoque l'ouragan qui l'a attendu dans la cendre de la cheminée, qu'est-ce ou qui est-ce qui a été brûlé, un enfant, une femme, un amant [...] » (1985, p. 27)²⁰.

Aux côtés des « Histoires de production », dans lesquelles le passé entrave la construction de l'avenir et les pièces *Germania Mort à Berlin*, *La bataille*, *La route des chars* et *Germania 3*, qui sont hantées par la question du nazisme, *Paysage sous surveillance* doit donc être compris dans cette vaste réflexion sur l'Histoire, cette « archéologie de la taupe » (in Baillet, 2003, p. 107), qui caractérise l'œuvre müllerienne. Nous verrons, un peu plus loin, en quoi ces allusions éparses aux désastres du XX^e siècle s'inscrivent dans un questionnement plus vaste sur l'irreprésentable qui fonde *Paysage sous surveillance*.

1.2.2 Un théâtre de la résurrection

Alors que la « réquisition impérialiste de l'imagination » (in Klein, 1989, p. 156) transforme l'Histoire en instants présents et sans retour, Müller rappelle, à la suite de Benjamin, la nécessité d'un « théâtre de la résurrection », dont *Paysage sous surveillance* est peut-être l'un des exemples les plus aboutis :

Si nous avons un théâtre, ce sera un théâtre de la résurrection (qui suppose naturellement la mort quotidienne) ; pour travail, la conjuration des morts ;

²⁰ De même quelques extraits sont à rapprocher, selon Thomas Zenetti (2007, p. 274-275), du fameux poème *Todesfuge* de Paul Celan, portant précisément sur l'Holocauste : « L'homme dans l'ouverture de la porte » (1985, p. 27) du texte müllerien trouve son double dans le vers : « Un homme habite la maison il joue avec les serpents il écrit ». (Celan, 1998, p. 53) Notons aussi les ressemblances entre les lignes « [...] les cheveux longs et bouclés, blonds ou gris, la lumière vive ne fait pas la différence [...] » (1985, p. 26) et celles de Celan : « tes cheveux d'or Margarete / tes cheveux cendre Sulamith » (1998, p. 57) dans lesquels se confondent l'amante de Faust et un prénom juif tiré de l'Ancien Testament, qui ne désigne plus rien, que des cendres.

pour recrues dans la troupe, des spectres qui, après la représentation, devront retourner dans leur tombe jusqu'à la dernière représentation, une première du troisième type ; pour décor, un guide touristique à travers les paysages de l'au-delà de la mort, où les causalités sont en congé du cancer de la résurrection. (In Maier-Schaeffer, p. 268)

Comme nous venons de le voir, *Paysage sous surveillance* appartient à ce théâtre aux causalités trouées, miné par le retour du refoulé, que Günther Heeg définit par tout ce qu'il n'est pas : ni un théâtre dramatique, ni un théâtre de personnages, et pas davantage un théâtre d'action linéaire, ni un théâtre d'images. Ce serait plutôt « [...] un théâtre de texte, qui, par le vers et le rythme, l'enchaînement des métaphores, va au-delà des personnages [...] ». (Heeg, 2000, p. 88) Un théâtre qui « [...] se soustrait à la dictature de l' "ici et maintenant", du "il était une fois et jamais plus", qui domine la scène du théâtre traditionnel. » (2000, p. 88) Il ne faut donc pas s'étonner si Heeg affirme plus loin :

C'est aussi un théâtre de la description d'image ou de l'écriture sur une image, un théâtre de *Bildbeschreibung* [...] dans lequel chaque image de la description en cours est effacée et recouverte par l'image littéraire suivante et, en tant qu'image-palimpseste détache l'image du cadre qui la rendrait univoque. Cependant, dans le jeu de superposition avec d'autres images, de nouveaux contours, des formes peu nettes et des ombres fantomatiques deviennent visibles. (2000, p. 88)

Parmi les « paysages de l'au-delà de la mort » se dresserait donc un théâtre qui n'aurait pas seulement tiré des leçons de l'Histoire, mais qui aurait encore maille à partir avec elle – ressentie comme une blessure à vif et qui n'en finit pas de ne pas cicatriser – et celui d'une certaine vengeance, intarissable, transgressive. Il s'agirait encore d'un théâtre que l'on doit faire (écrire, lire, mettre en scène, jouer et/ou voir) pour demeurer seuls, paradoxalement, entre soi et ses morts, intimes. Peut-être même peut-on y discerner, comme y parvenait Müller en décrivant les palimpsestes de Rauschenberg, le « rêve d'un drame qui n'a plus besoin du théâtre » (in Zenetti, 2007, p. 257)...

CHAPITRE II

UN TEXTE IRREPRÉSENTABLE

« [R]êve d'un drame qui n'a plus besoin du théâtre », disions-nous. *Paysage sous surveillance*, à l'instar d'autres textes de Heiner Müller, s'inscrit effectivement dans une redéfinition radicale du théâtre et un affranchissement de la représentation scénique. L'irreprésentable, croyons-nous, en est même le véritable objet. Mais comment cela s'articule-t-il ?

2.1 L'instabilité de l'instance énonciatrice

C'est tout d'abord par sa forme que *Paysage sous surveillance* rompt définitivement avec toute possibilité de le mettre intégralement, ou même partiellement, en scène. Heiner Müller, en effet, ne s'est pas contenté de désigner, dans son œuvre, ce qui la borde et la nie, il en a fait le moteur même de son écriture.

Regarder une image, et plus encore la décrire, n'est pas une activité passive. C'est une *expérience* au sens fort du terme, qui consiste à ordonner le visible et à lui donner sens. Or, l'énonciateur de *Paysage sous surveillance* ne paraît pas, ou plus, capable d'organiser la lecture qu'il fait de l'image du paysage. Pis, il semble même se dissoudre en elle, comme si l'unicité de son être dépendait de sa capacité à la décrire : « l'homme au pas de danse est-ce MOI, ma tombe son visage [...] MOI l'ouragan gelé ». (1985, p. 33)

Ce moi impossible, scindé, troué, peut, à bien des égards, rappeler d'autres énonciateurs des pièces de Müller aux identités protéiformes et instables. Ainsi, dès les premiers mots d'*Hamlet-Machine*, une figure non identifiée dit/écrit : « J'étais

les ruines de l'Europe. » (1979, p.69) Müller interroge ainsi la fonction que devrait occuper l'acteur au théâtre, en concevant ce dernier comme un « porte-parole » (Lehmann, 1989, p. 42) et non plus comme un individu ayant à incarner un personnage, en fondant son interprétation sur la psychologie supposée de celui-ci ou sur son « passé ». Il installe en plus sa figure dans une temporalité floue, qui n'est fondée que par rapport à une autre temporalité, où le drame d'Hamlet était encore possible, où il intéressait encore quelqu'un, et dans un univers chaotique, où même l'Europe semble être chose du passé.

Le Moi de *Paysage sous surveillance* a encore moins de poids ou d'épaisseur. En s'identifiant aux éléments du paysage, « l'observateur », comme il semble se désigner lui-même à la troisième personne (1985, p. 27), paraît n'être plus que cela : un regard poreux, épousant toute chose et tout être, hors du temps et dans un espace indéterminé, ou appartenant ou s'apparentant à cet espace.

2.2 La fragmentation

À la fragmentation du moi et du monde répond celle du texte, rendue apparente par la syntaxe désarticulée et la typographie. La phrase en majuscules : « JE T'AI POURTANT DIT DE NE PAS REVENIR QUAND ON EST MORT ON EST MORT » (1985, p. 32), en plus de hérissier le texte, comme si l'énonciateur subitement « haussait le ton », s'apparente à un lambeau de dialogue qui, peut-être extrait d'une pièce inconnue, aurait été introduit, sans raison apparente, dans un passage où l'énonciateur s'interroge sur la provenance de la maison. Cette phrase paraît, de plus, être adressée à un éventuel destinataire, un TU qui, à l'instar de l'énonciateur, ne saurait être identifié avec certitude.

Ainsi, en brisant constamment le continuum narratif, en trouant sa trame et en exposant ses coutures, la fragmentation résiste au récit, fait obstacle à la fable et à ses attrait. Elle souligne l'inachèvement de *Paysage sous surveillance*, ses non-dits s'y font criants et ses débordements, apparents. Textes sans contexte, extraits éparpillés,

citations tronquées ou intégrales, les fragments chez Müller se proposent comme des blancs, des trous de mémoire ou, au contraire, comme une mémoire au travail : *des retombées d'une explosion*. DISMEMBER REMEMBER, telle est la formule trouvée par l'auteur pour parler de ses commentaires insérés (de force) dans *Titus* de Shakespeare : démembrer, disséquer, pour se souvenir.

Si les fragments müllériens ont leur nécessité, c'est justement parce qu'ils permettent à l'auteur de résister au piège de l'écriture érigée en système, en remettant en cause les notions de totalité et d'harmonie, suggérant, de fait, l'impossibilité d'écrire en faisant comme si l'horreur n'avait pas déjà ruiné le langage. Nous comprenons alors pourquoi, dans ce contexte, une certaine volonté de totalisation — nécessaire à toute *représentation* soumise à la « logique de la péripétie » (2003, p. 130) et du dénouement et entendue, à la suite de Jacques Rancière, comme « déploiement ordonné des significations » (2003, p. 130) — devient, dans le texte de l'auteur est-allemand, impossible à satisfaire. L'absence d'une narration ordonnée dans *Paysage sous surveillance* génère néanmoins, comme nous le disions plus haut, des espaces de liberté pour les lecteurs et les spectateurs auxquels il revient de combler, si possible, par leur imagination et leurs propres souvenirs, les incertitudes et les lacunes du texte.

2.3 L'absence de conclusion et la densité de la forme

L'absence de conclusion ou de point final et la densité de la forme en *une seule phrase* concourent également à créer cette impression d'inachèvement, en suggérant que cette œuvre est toujours en train de se faire et de s'autodétruire à la fois. Elle s'apparente ainsi à une logorrhée, à une parole qui, paradoxalement, au lieu de dire et se dire, se dédit *sans fin*.

Cette forme rappelle, de façon frappante, certaines expérimentations de Samuel Beckett¹, comme *L'Image*, où, en une longue phrase de dix pages, sans autre ponctuation qu'un point final, un énonciateur qui « di[t] je comme [il] dirai[t] il parce que ça [l']amuse » (1988, p. 11), peut-être agonisant ou n'en finissant pas de ne pas finir, peut-être dans la boue, décrit ce qui semble être une photographie ou un souvenir. Un paysage sommaire y est esquissé, un couple s'y profile, un chien les accompagne, de vagues moutons, une piste de course, des ébats – qu'on ne peut pas qualifier d'amoureux – sous un ciel bleu. Et un désir : continuer, faire du sens, mal faire du sens, avant qu'il ne s'essouffle, « faire l'image. » (1988, p. 18)

Cette forme nouvelle, pour les années 1950, chaotique, parce qu'admettant le chaos en son sein, met en œuvre une certaine désincarnation et s'accompagne toujours d'une conscience aiguë de la parole, du langage et de ses limites. Si Beckett cherchait avec elle à « exprim[er] le gâchis » (cité in Bruzzo, 1991, p. 18) par cette parole extorquée et sans fin, ressassage radieux, œuvre sans œuvre, « sans qualités », il ne fait pas de doute que Heiner Müller, malgré les différences évidentes qui subsistent entre son écriture et celle de Beckett, ait voulu lui aussi mettre en jeu, avec *Paysage sous surveillance*, un certain *en deçà de la parole*, une image ou un paysage au-delà de la mort, un innommable se refusant à se taire et se taisant néanmoins tout en parlant. De fait, avec sa phrase unique, d'une formidable opacité, le texte de Müller semble échapper au besoin de signifier ou de conclure. À moins qu'un tel discours, avec sa fin ouverte, ne soit le symptôme d'un « échec » (un observateur qui n'arrive pas à voir ou qui ne croit pas en ce qu'il voit, ou qui ne parvient pas à communiquer les détails de ses visions) revendiqué comme tel, une sorte de « mal vu, mal dit » encore très beckettien, témoignant d'une impossible prise du langage sur la réalité, un ultime bond vers le silence.

¹ Dans *Germania Mort à Berlin* (1985, p.98-100), Müller introduisait déjà un tableau « beckettien », « Nocturne », s'apparentant aux *Actes sans paroles* du dramaturge irlandais.

2.4 Les suppositions, les contradictions et les variations

Nous arrivons là au cœur de notre propos, puisque, parmi tous les facteurs qui contribuent à rendre *Paysage sous surveillance* irreprésentable, se distingue une mise en doute généralisée, soigneusement aménagée par son auteur, quant au contenu de l'image. Cette mise en doute, qui a pour effet de miner la narration (le souvenir ?), se décline en une série de *suppositions* (« quel serait son travail hormis le meurtre peut-être quotidien de la femme qui ressuscite peut-être quotidiennement » [1985, p. 30]), de *contradictions* (« le visage est doux, très jeune [...] un visage de rat, un ange des rongeurs » [1985, p. 26]) et de *variations* (« le regard tourné vers le sol, comme s'il ne pouvait oublier une image et/ou refusait d'en voir une autre ». [1985, p. 26])

Ces hésitations, ces « peut-être », ces « ou tout est autrement » fragilisent toute interprétation de *Paysage sous surveillance*. S'ils ne sont pas irreprésentables en eux-mêmes, ces procédés favorisent l'*irreprésentabilité* de *Paysage sous surveillance* en le marquant du sceau de l'*indécidable*. Confronté à ce dire toujours fuyant, le lecteur ou le spectateur ne peut, en effet, construire, même mentalement, une image de ce paysage. Il se voit donc dans l'obligation de laisser le ou les sens de ce texte en *suspens*. Ce que tend à confirmer, par ailleurs, l'assertion de Müller voulant que « [l]a structure du texte soit la suivante : chaque tableau remet l'autre en question. Une couche efface toujours la couche précédente, et les champs optiques se modifient. » (1996, p. 291) Si chaque tableau efface le précédent, il a aussi pour effet de rendre l'ensemble de la pièce insaisissable. Et il s'agit assurément, comme nous le verrons plus loin, du premier écueil que doit rencontrer tout metteur en scène qui aborde *Paysage sous surveillance*.

Iconoclaste avisé, Müller a délibérément introduit ces hésitations, ces suppositions, ces contradictions et ces variations comme autant de pièges, afin de jouer le rôle du grain de sable glissé dans les engrenages de la machine théâtrale. Celles-ci résistent, en effet, aux différents systèmes d'interprétation, aux visions totalisantes/totalitaires (des médias, des critiques...) et peuvent même être comprises

comme le pendant poétique et théâtral de ce « refus des cadres » que Müller pressentait dans la peinture de Picasso et dans lequel il entrevoyait, plus largement, une des fonctions de l'art : « Sortir de l'image, ce qui en soi a quelque chose de violent et d'agressif est – je crois – nécessaire à présent, c'est par excellence le gestus dans le champ artistique d'aujourd'hui. » (in Jourdheuil, 2005, p. 83) En se jouant des codes, ces procédés, en effet, font éclater l'image que le texte devrait donner à voir, si l'on se fie à son titre. Il procède ainsi d'une manière analogue à celle du peintre cubiste qui, dans certaines toiles comme *l'Homme à la guitare* (1911-13), par exemple, en multipliant les facettes et en reliant la forme – reconnaissable seulement à quelques signes éparpillés (cordes, événements, volutes d'un fauteuil) – à son environnement, ménageait effectivement une sorte d'entre-deux, ancrant furtivement son sujet dans le réel, tout en le laissant fuir vers l'abstraction. Ainsi, l'énonciateur du texte de Müller, qui situait tout d'abord le paysage, de façon tout à fait énigmatique, « entre steppe et savane » (1985, p. 25), se demande un peu plus loin si la chaîne de « montagnes plates » (1985, p. 25) n'est pas, en fait, « une pièce de musée provenant d'une salle d'exposition souterraine ». (1985, p. 32) Puisqu'il n'apporte pas de conclusion à ce questionnement, pas plus qu'aux autres d'ailleurs, celui-ci demeure indécidable². À force d'émettre des hypothèses et de les laisser en suspens, l'instance énonciatrice finit, de fait, par neutraliser l'image qu'elle tentait de décrire.

2.5 Le sexe, le meurtre et la résurrection

À cet irreprésentable de *Paysage sous surveillance* par la forme, répond un irreprésentable du fond. Si l'auteur donne à voir, même en le niant aussitôt, un motif – le terme « scène » ne paraît plus convenir pour ce texte – dont on ne sait trop s'il

² Nous empruntons (métaphoriquement) le terme « indécidable » au domaine des mathématiques. « Dire qu'un problème est indécidable ne veut pas dire que les questions posées sont insolubles mais seulement qu'il n'existe pas de méthode unique et bien définie, applicable d'une façon mécanique, pour répondre à toutes les questions, en nombre infini, rassemblées dans un même problème. » ACADEMIC - *Décidabilité et indécidabilité*, page consultée le 1^{er} septembre 2010, [En ligne], adresse URL : <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/548150>.

s'agit d'un meurtre ou d'un coït, suivi d'une ou plusieurs (voire d'aucune) résurrections, il ne fait pas de doute qu'il teste les limites de la monstration scénique, en convoquant au moins trois des tabous du théâtre classique français du XVII^e siècle qui obéissait à la règle de la bienséance³ : le sexe, le meurtre et la résurrection.

Avec eux, nous faisons face à un « irreprésentable pragmatique » qui suppose « une inadéquation entre l'objet à représenter et les moyens de la représentation théâtrale. » (Dumora-Mabille, in Houpert et Petitier, 2001, p. 106) Le sexe, le meurtre et la résurrection appartiennent effectivement à une catégorie d'actions qui, risquant de « rater » la représentation, en la rendant grotesque ou obscène, sont souvent assimilés à des *interdits*. Parler d'interdits au théâtre n'apparaît pourtant plus très juste aujourd'hui. Combien de fois, sur scène, Woyzeck a-t-il tué Marie ? Combien de fois Lavinia a-t-elle été violée ? Combien de fois le Christ a-t-il vaincu la mort ? Pour Heiner Müller, ces tabous posaient pourtant des questions primordiales sur l'essence du médium théâtral et sur sa raison d'être à l'ère de la télé-réalité et des publicités tapageuses. Dans une entrevue, donnée en 1995, l'auteur se penchait justement sur ces questions, en prenant pour exemple sa pièce *Mauser* :

Quelqu'un est exécuté dans cette pièce [*Mauser*], naturellement sur un mode fictif. [...] Supposons que l'on fasse de cette représentation un rituel : quelqu'un est condamné à mort, il joue celui qui à la fin sera tué, et on le tue vraiment. – Que signifie le franchissement de cette limite ? C'est exactement le même problème que les relations sexuelles sur scène. C'est simulé, suggéré, tout le monde s'amuse – une distraction masculine la plupart du temps. [...] Mais supposons que cela ait été fait pour de vrai. Il se produit quelque chose de très

³ Comme le rappelle Patrick Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*,

[l]a bienséance est une des règles du classicisme ; elle provient d'ARISTOTE qui insiste sur les convenances morales : les mœurs du héros doivent être acceptables, les actions morales, les faits historiques rapportés vraisemblables, la réalité ne doit pas être montrée sous des aspects vulgaires ou quotidiens. La sexualité, la représentation de la violence ou de la mort sont également refoulées. La bienséance impose également une cohérence dans la construction de la fable et l'ordre des actions. (2002, p. 34)

Il conviendrait toutefois de souligner qu'on ne représentait pas davantage le meurtre chez les Grecs, mais seulement le cadavre, qu'on portait en scène. On mourait donc hors-scène.

étrange. Je ne sais pas si c'est juste, mais c'est la question clé qui est posée au théâtre. Nous verrons certainement réapparaître les combats de gladiateurs dans un avenir pas si lointain. Nous aurons des spectacles au cours desquels des gens seront réellement tués. Cela se profile déjà à la télévision. Tout va dans une direction : reality TV. – Qu'est-ce que cela signifie pour le théâtre ? Le théâtre va-t-il être impliqué, intégré dans tout cela ? Trouvera-t-il une autre voie ? Demeurera-t-il symbolique ? C'est la vraie question. (Müller in Jourdeuil, 2003, p.11)

En opposant ainsi l'acte à sa représentation, le réel à sa simulation, Müller, au fond, réalimente un questionnement qu'avait engendré la performance, en associant celui-ci à l'apparition de la télé-réalité qui, mettant en scène de « vraies personnes » prêtes à tout pour être sous les feux des projecteurs, met aussi en cause toute une conception de la représentation théâtrale comme lieu où l'on s'assemble, mais aussi comme espace où le monde se donne à lire, diffracté, dédoublé. Quelle place devrait occuper le théâtre, semble se demander l'auteur, dans un monde qui ne se (re)connaît plus, ou qui ne veut plus se (re)connaître que sous les auspices d'un « réel » qui s'exalte et s'excède ?

Précisément, il ne serait pas étonnant que Heiner Müller ait mis l'irreprésentable au coeur de sa pièce avant tout comme *critique de l'image*. Celle-ci, en effet, en se démultipliant, se substitue au monde et l'engloutit, puisqu'elle « se donne pour la réalité (et dans ce cas cherche à faire oublier la distance qui la sépare du représenté) ou s'offre pour elle-même (annulant alors la pertinence de la relation avec le représenté.) » (Houpert et Petitier, 2001, p. 9) Décrire une image revient donc à les décrire toutes et aucune, c'est-à-dire à décrire ce monde toujours déjà mort (le sien ? le nôtre ?) qui n'arrive plus à se représenter lui-même, qui n'a, au sens propre, plus d'image, tant il est submergé par un trop-plein d'images, ce flot interrompu des médias que Müller désignait comme la « réquisition impérialiste de l'imagination » (in Klein, 1989, p. 156), et contre laquelle il prônait, paradoxalement, une « dramaturgie de la submersion. » (in Baillet, 2003, p. 31) Comme si le théâtre, forcé de prendre position, devait lui aussi opter pour un trop-plein d'images, qui, cette fois,

au lieu d'abrutir les spectateurs en s'offrant comme une *information*, une « vérité » toute faite, devrait résister à toute interprétation, en accumulant les possibles et en se remettant constamment en jeu, afin que « les gens [soient] contraints à choisir. » (in Baillet, 2003, p. 31)

2.6 Après Auschwitz

Les allusions à l'Holocauste et aux cataclysmes nucléaires dans *Paysage sous surveillance*, qui, à première vue, pouvaient paraître anodines, vont en ce sens et s'inscrivent dans cette remise en question du *tout figurable*. En effet, Heiner Müller connaissait certainement l'injonction d'Adorno, reprise mille fois, voulant qu'« écrire un poème après Auschwitz [soit] barbare, [...] [car] toute culture consécutive à Auschwitz n'est qu'un tas d'ordures. » (1986, p. 26) Le philosophe établissait ainsi les camps de la mort comme un nouvel horizon et comme une limite à la création, en rejetant l'éloquence, le « bien écrit », incapable de ne pas trahir l'indicible de l'extermination des Juifs, en risquant de rendre celui-ci *tolérable*. De même, peut-être avait-il pris connaissance de cette autre affirmation du philosophe allemand, extraite de l'essai qu'il a consacré à Samuel Beckett « Pour comprendre *Fin de partie* », selon laquelle

[t]oute pièce de théâtre qui prétendrait traiter de l'ère atomique serait sa propre dérision, ne serait-ce que parce que sa fable rassurante minimiserait l'horreur historique de l'anonymat, en la faisant passer dans des caractères et des actions humaines [...] (1984, p. 206)

Les catastrophes qui ont entaché, de manière indélébile, le XX^e siècle auraient donc entraîné, selon Adorno, une rupture de civilisation, une faille, une faillite. Par conséquent, toute œuvre d'art *après Auschwitz* et Hiroshima se doit de porter le poids du deuil, en rejetant les formes traditionnelles, désormais discréditées. Si la pièce de Samuel Beckett trouve grâce aux yeux d'Adorno, c'est précisément parce qu'en elle,

« [l]es composantes du théâtre apparaissent après leur propre mort. L'exposition, le noeud de l'intrigue, l'action, la péripétie et la catastrophe reviennent, décomposés, pour une autopsie dramaturgique [...] ». (1984, p. 221) Ce que vient confirmer cette autre assertion : « La crainte de mentionner l'indicible égale sa violence. Beckett reste dans le vague. On ne peut parler de ce qui est incommensurable à toute expérience que par euphémisme, comme on parle de l'assassinat des juifs [sic] en Allemagne. C'est devenu un total *a priori*, de sorte que la conscience bombardée n'a plus de lieu où elle pourrait y réfléchir. » (1984, p. 206)

De l'indicible à l'irreprésentable, il n'y a qu'un pas et ces mots pourraient tout aussi bien s'appliquer à *Paysage sous surveillance*. Müller, avec ce texte, n'écrit pas « une fable rassurante » et, suivant Beckett, il « reste dans le vague ». De même, cette « conscience bombardée » dont parle Adorno, nous la retrouvons partout dans *Paysage sous surveillance*, éclatée et pourtant à l'œuvre, cherchant justement un lieu (une image) pour se réfléchir et/ou « demeurer dans le miroir ». (1985, p. 33) Décrire une image pose, de fait, un problème éthique dont Müller était évidemment conscient « [r]eprésenter, n'est-ce pas souscrire ? » (Houpert et Petitier, 2001, p.10)

2.7 Une mise à distance de la catastrophe

Justement, l'écriture de Müller, malgré un goût affiché pour une certaine morbidité et une soif de destruction, se distingue par une constante mise à distance de la catastrophe. On ne compte plus les exemples, dans l'œuvre müllérienne, où l'auteur caricature férocement les icônes du passé et du présent : de Frédéric II à Adolf Hitler, en passant par Marx, Lénine, Mao, tous emboîtent le pas dans cette mascarade grotesque et magnifique, cortège de figures débarrassées de leur aura, mais chargées d'un poids qu'il nous faut reconnaître.

À première lecture, *Paysage sous surveillance* semble déployer un imaginaire apocalyptique, en esquissant une sorte de « contre-Genèse » : un no man's land, un homme et une femme, une bête menaçante dans un arbre, des fruits propres à

empoisonner des hôtes. Et des soleils aussi, peut-être immobiles, brûlant l'herbe ou le monde, des morts qui s'éveillent, des anges encore, volant en rase-mottes, une police du ciel. Cette « contre-Genèse » parlerait donc plus de la fin du monde (c'est-à-dire de l'*Apocalypse*), que de sa création, en inversant le cours des choses dans une perspective eschatologique. (cf. Jourdeuil, 2005, p. 99) Mais ce serait commettre une erreur que de réduire *Paysage sous surveillance* à une fable. Effectivement, et comme nous venons de le voir, tout cela n'existe peut-être pas, « ou tout est autrement », « ou le mouvement se renverse ».

À la suite d'Hélène Kuntz (2002, p. 119-136), nous devons remarquer que si la catastrophe chez Müller, et plus particulièrement dans *Paysage sous surveillance*, est donnée pour incertaine, c'est que, entrevue comme une certitude, elle témoignerait encore d'une vision naïve et téléologique de l'Histoire et du monde. La multiplication des référents historiques chez l'auteur est-allemand lui permettait ainsi de ne pas enfermer son œuvre dans un « système référentiel univoque ». (Kuntz, 2002, p. 125) Müller entrevoyait, en effet, la possibilité que la catastrophe devienne un objet de fascination morbide, abrutissant et matraquant le spectateur, en l'empêchant de réfléchir, à coup d'images, comme dans certains longs métrages hollywoodiens, qu'on a justement nommés « films catastrophes » et qui témoignent bien de tout le pathos qu'engendre un certain « catastrophisme » populaire.

Mais c'est également, et dans une perspective tout à fait différente, toute une logique dramatique du *dénouement* – la catastrophe finale devant provoquer la reconnaissance, comme le voulait Aristote, inspirant alors « la terreur et la pitié » – que Müller tenait à mettre à distance, en multipliant les renvois, dans *Paysage sous surveillance*, à certains désastres ambigus ou incertains (l'ouragan, la résurrection des morts, etc.) Cette logique dramatique n'avait, effectivement, plus la capacité, selon l'auteur, de rendre compte de l'Histoire et des mouvements contradictoires qui la traversent. « La fin du monde, [ce] problème à la mode », disait Müller (in Baillet, 2003, p. 126), se présente et se pressent, dans *Paysage sous surveillance*, bien davantage comme le symptôme d'une écriture en crise qui, « en attente de l'Histoire »

et de sa remise en marche, abandonne tout besoin d'être représentable et laisse en suspens celui de signifier.

2.8 « Une structure dramatique qui a dé péri », un texte postdramatique

On l'aura compris : *Paysage sous surveillance* n'est pas une fable. Différents facteurs, que nous venons d'étudier (l'instabilité de l'instance énonciatrice, la fragmentation, l'inachèvement, les hypothèses, la mise en jeu de certains tabous de la représentation théâtrale), plombent définitivement le texte et empêchent de voir en lui l'élaboration, même éclatée, d'un cosmos fictif. Ce texte, avec d'autres avant lui (*Hamlet-Machine* et *Médée-Matériau* notamment), se présente plutôt comme un « matériau » littéraire « résistant » au théâtre dramatique, dans le but avoué de le dépasser.

Justement, lorsque Hans-Thies Lehmann définit ce théâtre au-delà du drame, il utilise, de façon symptomatique, l'exemple de *Bildbeschreibung* :

Müller appelle son texte postdramatique « *Bildbeschreibung* », un « paysage au-delà de la mort » et « explosion d'un souvenir dans une structure dramatique morte ». On peut décrire ainsi le théâtre postdramatique : les membres ou les branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents, et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate et s'éclate à la fois. (Lehmann, 2002, p. 36)

On peut tout de même se demander si *Paysage sous surveillance* ne pourrait pas, aussi bien, être considéré comme un texte *a-dramatique*. En adoptant le genre (ambigu pour la scène) de la description d'une image, qui s'inscrit plutôt, même en la mettant à mal, dans la tradition poétique de l'*ekphrasis*⁴, Heiner Müller, en effet,

⁴ L'*ekphrasis* désigne la description d'une œuvre d'art réelle ou fictive. Du bouclier d'Achille décrit par Homère dans l'*Illiade*, aux tableaux de Chardin dans les *Salons* de Diderot, on compte d'innombrables exemples de ce genre littéraire qui est rapidement devenu un morceau de virtuosité. La

propose un texte sans concession et le range résolument du côté d'un *théâtre sans drame*.

2.9 L'absence de « *dramatis personae* »

Les figures⁵ incertaines qui s'y dessinent – l'oiseau, la femme et l'homme – ne peuvent plus, par exemple, être assimilées à des « *dramatis personae* ». Quelque part dans une image, bêtes ou anges, mortes ou ressuscitées, ces figures n'ont ni présent, ni passé, ni futur. La femme au visage très jeune devient peut-être, quelques lignes plus tard, un « ange des rongeurs ». (1985, p.26) L'homme, peut-être un chasseur, peut-être sur le pas de la porte, se retrouve lui aussi, un peu plus loin ou en même temps, en train de tuer la femme et/ou de copuler avec elle, tantôt en l'étouffant, tantôt en lui tranchant la gorge, ou encore en enfonçant son membre dans son vagin.

Innommables, à l'instar de l'énonciateur/observateur, même si elles « citent » différents personnages – Alceste, Kumasaka, Ulysse, Œdipe, les personnages principaux des *Oiseaux* de Hitchcock, l'Ange de l'Histoire... – les figures de *Paysage sous surveillance* ne sont que *surfaces et sensations*. Leurs « relations » ne peuvent constituer un récit, même minimal.

formule d'Horace, tirée de son *Art poétique*, « *ut pictura poesis* » (« il en est de la poésie comme de la peinture »), fit d'ailleurs école et imposa l'idée que la poésie devrait être une peinture douée de parole, tandis que la peinture devrait être une poésie muette. (cf. Maurisson, 2006, p. 180)

⁵ Nous adopter le terme « figure », afin de rompre avec la notion de « personnage » ou de « *dramatis personae* » et de souligner le caractère imprécis et « non narratif » qu'ont les oiseaux, la femme et l'homme dans *Paysage sous surveillance*.

2.10 « L'action est ce qu'on veut »

Si, comme l'écrit Müller, « l'action est ce qu'on veut », c'est précisément parce que son texte appartient à une « structure dramatique qui a dé péri », affirmant notamment son caractère fragmentaire et s'exposant au danger d'être incompris. Une certaine faillite du langage et du sens se faisant jour dans l'écriture müllerienne, au cours des années 1970, *Paysage sous surveillance* s'offre comme une composante du spectacle parmi d'autres (la scénographie, les éclairages, la musique, etc.) qui ne dicte rien et ne peut plus être mesuré par rapport aux attentes du drame (comme c'était encore le cas pour *La Construction*, par exemple).

L'incertitude généralisée quant au contenu de la pièce, sa forme radicale et inachevée et la catastrophe incertaine qui la traverse l'apparentent plutôt à une autoréflexion sur l'écriture mise en relation avec d'autres pratiques artistiques, telles que le théâtre, le dessin, la peinture et le cinéma. Les nombreuses allusions à l'écriture, au paysage blanc comme du papier, aux ratures, au ciel semblable à un décor, avec ses nuages peut-être suspendus par des fils, aux soleils immobiles (des projecteurs ?), à « la lentille qui aspire le sang des images » (1985, p. 33) en témoignent certainement.

Paysage sous surveillance apparaît, dès lors, comme une œuvre au sens imprécis et toujours à formuler, comme un ensemble ou une accumulation d'« états », pour emprunter le terme d'Hans-Thies Lehmann (1989, p. 104), qui se contredisent et finissent par s'annuler, mais qui n'en créent pas moins, grâce à leur extrême densité, une intensité remarquable, à l'écoute comme à la lecture.

2.11 Un texte de rêve

Notons, avant de conclure ce chapitre, qu'il n'est pas anodin que Heiner Müller ait choisi de baser son texte sur la *représentation* graphique et peut-être

malhabile d'un rêve. En faisant de sa description une sorte de « récit » diurne, il réinjecte effectivement dans celui-ci la logique du rêve qui ignore, selon Freud, les rapports temporels ou causaux, au profit de processus associatifs qui lient certaines idées entre elles par le biais de mécanismes, tels que le déplacement et la condensation. La femme de *Paysage sous surveillance* se condense ainsi en une figure insaisissable et grotesque, associant notamment le personnage mythique d'Alceste à la figure historique de Mata Hari.

Au lieu de se cloisonner à une image fixe, le rêve de l'étudiante redevient ainsi, dans l'appropriation de Müller, un flux d'images instables, « une peinture parlante et un discours animé. » (Dumora-Mabille, in Houpert et Petitier, 2001, p. 110) Le « je » rêvé de *Paysage sous surveillance* redevient lui-même l'instrument du doute qui, chez Descartes notamment, servait à ébranler les certitudes quant à l'existence du monde et de l'Être.

Souvent entrevu dans l'histoire de l'art comme l'exemple type d'une représentation parfaitement réussie – opérant comme un songe – ou, au contraire, ratée, le rêve est chez Heiner Müller ce qui recouvre, déplace et repousse la représentation. Négation au cœur de celle-ci, le rêve agit et agite l'œuvre müllérienne et l'apparente, par moments, à l'expérience kafkaïenne que l'écrivain disait préférer au modèle brechtien du *Lehrstück* : « [...] parce qu'elle décrit/donne à voir des "gestes" sans système référentiel, non orientés vers un mouvement (praxis), non réductible à une signification, étranges plutôt que produisant de l'étrangeté, sans morale. » (1988, p. 28)

Cette mise en crise du logos, passant par la description d'une image de rêve qui ne montre finalement *rien*, constitue, à elle seule, une formidable métaphore de ce théâtre postdramatique qui nécessite, comme le suggère Lehmann, « une sémiotique "débloquée" et une interprétation "turbulente". » (1989, p. 131)

2.12 Un texte écrit pour le théâtre

Pris sous cet angle, *Paysage sous surveillance* peut se lire comme un texte écrit *pour* le théâtre – même s’il n’affiche aucun signe traditionnel des textes théâtraux – qui, délaissant la logique dramatique et narrative – abandonnée, tel un os, aux médias de masse – lui préfère une autre logique, plus subversive, non-linéaire : celle de l’empilement palimpsestique et du fragment.

À son tour, cette logique implique et impose à la scène un autre ordre, en jouant constamment de l’ambiguïté et en plongeant les spectateurs dans l’indécidable quant à la nature de ce qu’ils croient avoir compris ou de ce qu’ils croient devoir comprendre.

En ne se laissant pas saisir aisément, ce texte, en effet, se propose une couche de la représentation parmi d’autres, à la fois autonome et transgressif, laissant en suspens tout jugement définitif qui chercherait à le circonscrire autrement que comme une *matière brute*.

Voilà peut-être ce qui explique l’attrait de plusieurs metteurs en scène qui se sont confrontés à cette pièce a priori irreprésentable, puisqu’ils peuvent voir en elle à la fois un défi et une provocation à réinventer leur théâtre. Voyons maintenant comment Robert Wilson, Laurent Chétouane, Angela Konrad et nous-même en avons joué.

CHAPITRE III

DIFFÉRENTES APPROCHES SCÉNIQUES DE *PAYSAGE SOUS SURVEILLANCE*

Si nous avons arrêté notre choix sur les transpositions de Robert Wilson, d'Angela Konrad et de Laurent Chétouane, que nous présentons ici dans l'ordre chronologique, c'est parce qu'elles nous offrent trois approches postdramatiques de *Paysage sous surveillance*, qui échappent à l'ordre de la représentation par différents moyens. Il est d'ailleurs symptomatique que parmi celles-ci, aucune ne puisse être entrevue comme une *mise en scène*, à proprement parler, du texte de Müller.

Alors que Robert Wilson traite celui-ci comme un matériau sonore qui, en dehors de toute illustration, lui permet d'interroger le langage et ses limites, en l'intégrant comme prologue à *Alcestis*³, Angela Konrad, au contraire, réinterroge les thématiques d'*Alceste* à travers celui-ci. Elle crée ainsi un événement scénique hors norme qui, suivant les principes présidant à l'écriture de *Paysage sous surveillance*, met en jeu différentes strates temporelles, une dissolution des sujets et un laboratoire de la perception. Seul Laurent Chétouane tente de donner à voir le texte en le transposant en un solo dansé/parlé, qui, en raison d'une énonciation quasi continue, entraîne lui aussi une certaine dislocation du sens.

Le fait que deux des trois créateurs font entrer en dialogue *Alceste* et *Paysage sous surveillance* n'est d'ailleurs pas négligeable, dans la mesure où cela leur permet de réactiver certaines thématiques communes aux deux textes, que le palimpseste de

³ À la même époque, Wilson monte *Alceste* de Glück, parallèlement à la tragédie d'Euripide. Le texte de Müller devait originalement servir de prologue pour l'opéra, mais le metteur en scène préféra finalement le placer en ouverture d'*Alcestis*. Nous conserverons donc ce nom pour éviter toute confusion.

3.1 *Alcestis*, « le bégaiement dans le texte sans paroles »

Lorsque Robert Wilson demande à Heiner Müller d'écrire un texte pour le prologue d'*Alcestis*, l'auteur est-allemand et lui ont déjà travaillé ensemble pour la section allemande de sa création *the CIVIL warS*. Et l'expérience semble avoir été suffisamment marquante pour que Müller avoue d'emblée :

« The way the piece [*Explosion of a Memory / Paysage sous surveillance*] was written has something to do with the fact that I worked with Bob before. I had notes. I didn't know quite how to do it, then I just began. In a way, he was in my head during the writing. I never thought of him doing it, but I wouldn't have written it like that without knowing his theatre. » (1986, p. 97)

Leur collaboration avait pourtant de quoi surprendre ; entre le continent noir de l'écriture müllerienne, plein de bruit et de fureur, et les surfaces planes et lumineuses des mises en scène wilsoniennes, certes empreintes de mystère, mais si éloignées à première vue du fracas de l'Histoire, quel point leurs travaux avaient-ils en commun ? Différentes caractéristiques permettaient pourtant à ceux-ci d'entrer paradoxalement en dialogue. Le refus de l'illustration, passant notamment par la « séparation des éléments » que Müller entrevoyait chez Wilson, en l'associant à l'esthétique brechtienne, offrait, par exemple, à ces textes (comme à d'autres d'ailleurs), l'occasion de se faire entendre *en marge* des images scéniques – violents et transgressifs, condensés à l'extrême, « comme un roc créant plus d'espace en le comprimant », disait Wilson (1986, p. 94) – s'éprouvant les uns les autres, à travers les frictions et les décalages, les échos et les écarts. En outre, tous deux pratiquaient un art relevant de la citation (Maurin, 1998, p. 147) et du collage, s'articulant souvent à travers des réseaux d'associations (oniriques). Enfin, une certaine valorisation de l'image au détriment du sens – dont on retrouve des traces évidentes chez Müller dès

*Vie de Gundling Frédéric de Prusse sommeil rêve cri de Lessing*², et dès *Le regard du sourd* chez Wilson – pouvait rapprocher leurs esthétiques *a priori* fort différentes.

Alcestis était une belle occasion de se retrouver. Müller avait déjà adapté et réécrit plusieurs chefs-d'œuvre de la littérature mondiale et Wilson s'était déjà attelé à des mythes (*Médée*) ou à des sujets pour lui mythiques ou par lui mythifiés... *Paysage sous surveillance*, par ailleurs, s'inséra parfaitement dans la vision de Wilson :

« I'd read the play, and I had designed the whole thing, and then I received Heiner's text just before I came here to start rehearsals. And if I'd read it earlier I never would have designed it this way. It is the strangest thing how many images in that text are in this play. And I hadn't talked to Heiner about the play or my design. It is just uncanny. I would have been afraid that I was illustrating his text, which I don't like to do. I mean it's not so directly tied, but there are lots of references — mountains, birds, the "peep-hole in time". » (1986, p. 94)

3.1.1 Un paysage sonore

On ne peut pourtant pas dire que Wilson « illustre » quoi que ce soit dans ce spectacle structuré en trois parties principales : un prologue (basé sur *Paysage sous surveillance*), *Alceste* (basé sur la tragédie d'Euripide) et un Épilogue (basé sur le kyôgen *L'oiseleur en enfer*). En effet, si certains motifs de l'histoire d'Alceste demeurent parfois « reconnaissables », comme ses adieux alités et sa résurrection (bien que la « protagoniste » se voit démultipliée, sinon remplacée par trois autres

² Un texte est projeté dans la « scène » « JEUX PRUSSIENS 3 », une peinture de Rubens, *Léda et le cygne*, dans la scène « ROI DE CŒUR VEUVE NOIRE », un autre texte est projeté dans « SOMMEIL RÊVE CRI DE LESSING ». Enfin, une chanson de Pink Floyd, *Wish you were here*, est citée dans la scène « SOMMEIL RÊVE CRI DE LESSING 2 ». (Müller, 1982, pp. 98, 100, 116, 118)

figures voilées³), *Alcestis* apparaît surtout comme un agencement de tableaux scéniques où prédomine la thématique de la mort.

Et c'est un rituel tranquille qui nous est donné à voir et à entendre avec cette mise en scène qui superpose ou juxtapose des éléments aussi disparates que les ruines d'un temple d'Apollon, les montagnes de Delphes, l'épave d'un drakkar viking et les statues de terre cuite de l'armée impériale de Qin Shi Huang qui s'y incrustent. La scène-paysage d'*Alcestis*, à travers de multiples métamorphoses (trois cyprès, par exemple, évoquant un passé lointain, se transforment en colonnes corinthiennes, signes d'une civilisation naissante, qui, à leur tour deviennent des cheminées d'usine, préfigurant la ville du futur qui se profile déjà, lumineuse, à la fin du spectacle...) se déploie ainsi comme un espace immémorial où toutes les cultures semblent s'être échouées.

D'entrée de jeu, *Paysage sous surveillance*, en guise de prologue, donne le ton. Devant un imposant mur de pierre qui dénie toute profondeur à la scène, une figure, côté cour, se dessine, seule dans la lumière. Étendue de tout son long, elle évoque un cadavre. Très vite, le texte de Müller se fait entendre. Il paraît déconstruit et mis en variation. Il parle d'abord d'un paysage (qu'on ne voit pas), de la mort violente d'une femme, de regards... Superposé à la figure au sol, il installe déjà l'atmosphère mortifère et pourtant lumineuse qui caractérisera le spectacle. Néanmoins, il ne sera jamais représenté, même de façon lointaine. Un homme, juché sur un praticable, apparaît à son tour en brandissant une massue à bout de bras, qu'il baisse graduellement. Avec sa peau de bête, il a l'air d'un homme préhistorique. Tandis qu'une voix parle d'une « terreur familière », une autre figure sort de la

³ Cette multiplication des figures d'Alceste à son retour des enfers ne permet d'ailleurs pas de conclure joyeusement la pièce, avec la résurrection de la protagoniste, mais laisse plutôt planer un doute quant à l'identité des figures spectrales qui s'avancent lentement derrière Héraclès, alors qu'un laser creuse un trou (tout aussi mystérieux) en forme d'amande dans la montagne. Elle implique enfin une dissolution du sujet qu'on retrouve, sous d'autres formes, à la fois dans *Paysage sous surveillance*, mais aussi dans *Traumzeit* d'Angela Konrad. Puisque les figures ne peuvent plus être assimilées à des personnages, il ne faut pas voir dans cette multiplication l'effet d'un hasard, mais bien un moyen employé par les metteurs en scène pour ne pas illustrer la tragédie d'Euripide.

coulisse, côté cour, en vêtements contemporains. Puis une autre. Elles traversent la scène à pas lents. L'une d'elles porte des caisses en bois en guise de chaussures. Un colosse occupe, quant à lui, le côté jardin. Il s'agit d'une sculpture cyclopéenne, immense et magnifique, dominant la scène et lui conférant une aura étrange et primitive. Le spectacle, à l'instar du texte de Müller, se construira ainsi, par et à travers ces stratifications temporelles, citant « des mondes imaginaires révolus », des « images mythiques avec leur logique pré-rationnelle » (Lehmann, 1989, p.125) et en ne ménageant pas les anachronismes. Le mur soudainement se révèle fin comme un voile. Il laisse transparaître une figure emmaillotée, s'apparentant à une momie ou au cocon d'un papillon, suspendue dans les airs. Cette deuxième image de la mort, fortement ambiguë, suggère déjà que, chez Wilson, la surface, ou plutôt les surfaces n'arrêtent pas l'infini. Ainsi, dès le tableau suivant – une fois que le mur s'est envolé et qu'il a laissé place au paysage qu'il dissimulait –, de jeunes femmes se lavent lentement les cheveux dans l'Hadès qui s'écoule de la montagne, alors qu'une autre femme prépare les funérailles d'Alceste. Dans le spectacle, mort et purification vont de pair.

Au cours du prologue, le texte de Müller, quant à lui, se laisse difficilement deviner, fragmenté et réparti entre plusieurs voix, comme le confirme Wilson lui-même :

« We start out with a man on tape sounding like a Shakespearean actor, and then add another voice – Chris Moore sounding very neutral, androgynous – a simple way of speaking; then Chris Knowles, who erases some of the words, putting holes in the text; then we have Harry Murphy sounding like a newscaster; the voice of a child then speaks some of the text; and finally the ghostlike voice of Death. » (1986, p.97)

Cette multiplication des voix et, surtout, de leurs « couleurs », de leurs débits et de leurs grains, impose *Paysage sous surveillance* comme pur signifiant, en

déployant à lui seul, et à son tour, un *paysage sonore et éclaté*, des images fortes et ténébreuses, lorsqu'on arrive à les saisir, qu'accompagne souverainement un air de Mozart. Ces images, d'ailleurs, se réverbéreront tout au long du spectacle, notamment dans ce « retour au féminin » dont parle Elinor Fuchs (1986, p. 84), à travers ce vaste rituel entourant la mort et la résurrection d'une femme, mais aussi dans l'atmosphère de fin du monde qui imprègne de bout en bout *Alceste*, en raison notamment de la présence du texte de Müller. De fait, ce paysage bruisant de voix fait entendre l'Autre de cette langue, l'Autre au cœur de cette langue si particulière qu'écrivait Heiner Müller – peut-être le « bégaiement dans le texte sans paroles » (1985, p.33) – en lui conférant un air d'étrangeté, une dépersonnalisation tout à fait à propos pour *Paysage sous surveillance*, dont l'énonciateur, en se projetant dans l'image qu'il décrit, se diffracte et s'abolit. Le texte ainsi se dit, plutôt qu'il n'est dit ; paroles anonymes et disponibles, relayées par un chœur qui s'est absenté, un chœur fantôme.

Tout au long du prologue, d'une durée de neuf minutes à peine, *Paysage sous surveillance* se laisse de la sorte saisir par bribes, mais s'échappe aussitôt, à l'instar de l'image qu'il est censé cerner. Le compte rendu du spectacle de Gitta Honegger en témoigne bien, puisqu'elle multiplie les formules pour exprimer le doute qui la gagne, lorsqu'elle tente d'en retracer le déroulement :

De nouveau j'entends – ou bien en ai-je le souvenir... à quel moment ?... au moment où je me suis rendue compte de la présence de la femme ? ou maintenant, en écrivant ? – le texte de Müller sur la femme dans le paysage. Un homme intervient aussi, dans ce texte. Il tient à la main, du moins c'est ce que je crois entendre, un oiseau qu'il vient de tuer [...] À la femme aussi il est fait violence. Je ne saisis pas les détails. Une image de strangulation me vient à l'esprit. Ai-je bien entendu ? (Honegger, 1986, p. 95)

L'énonciation de *Paysage sous surveillance* passerait donc, chez Wilson, par sa dissémination dans l'espace et dans le temps, venant, si possible, brouiller davantage les frontières et accentuer cet effet d'*indécidabilité*, dont nous parlions plus

haut, par une indétermination sémantique qui ne s'estompe jamais. Loin d'être confiné au prologue, le texte de Müller revient pourtant à plusieurs occasions dans *Alceste*, mais il n'est guère plus audible. Parvenu de nulle part, ou de partout, relayé par des haut-parleurs, il a plutôt tendance à *trouver* davantage le semblant de narration qui paraît, par moments, vouloir s'installer, en le morcelant. Ces courts instants où *Paysage sous surveillance* s'infilte dans *Alceste* correspondent le plus souvent aux intervalles entre deux tableaux. Par exemple, entre la scène des adieux d'Alceste à son époux, qui se déroule en pyjamas et dans un lit contemporain, jouée avec un certain naturalisme qui détone, et celle du banquet, donné en l'honneur d'Héraclès, qui devient chez Wilson un moment de comédie⁴, est inséré un passage de *Paysage sous surveillance* entendu dans un noir presque absolu, éclairé seulement par la présence d'un corps gisant à l'avant-scène et d'une blancheur éclatante, tel un détail qui fait signe : « dans ce paysage les bêtes ne sont plus que des nuages, nulle main ne peut les saisir ». Ces courts instants occupent ainsi la place des *Knee Plays*, qu'on trouvait déjà dans *Einstein on the Beach*, puisqu'ils articulent les scènes entre elles, ou, du moins, soulignent le passage entre celles-ci, mais ils ne réactivent jamais un sens plus littéral qui aurait échappé aux spectateurs. Au contraire, ils ont plutôt tendance à obscurcir une composition au sens déjà diffus, en déployant une imagerie sinistre et sibylline, mais également en semblant se répéter, tandis que les autres tableaux se métamorphosent lentement. Au bégaiement du texte, répond alors celui du visible. Comme si *Paysage sous surveillance* ne pouvait trouver sa place, au sein d'*Alceste*, que dans une obscurité regagnée.

Ainsi, Robert Wilson, fidèle à sa réputation, ne *représente* pas *Paysage sous surveillance* ; il l'utilise plutôt pour miner la pièce d'Euripide, mais également pour

⁴ Alors que le demi-dieu a quitté la scène pour aller délivrer Alceste des Enfers, un homme en smoking portant un masque doré de crocodile prend sa place, tandis qu'un serveur met le couvert en faisant des blagues. Également attablés, un couple vêtu à la mode victorienne et une femme, les yeux bandés telle une allégorie de la Justice, complètent ce tableau incongru qui n'est pas sans rappeler certains collages de *La femme 100 têtes* ou d'*Une semaine de bonté* de Max Ernst, notamment par ses rapprochements d'éléments hétéroclites et ses hybridations d'hommes et d'animaux en costumes du XIX^e siècle.

lui donner un cadre et une structure qui la soutiennent et la complexifient. Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner que Müller ait suggéré à Wilson de placer *L'oiseleur en enfer* en Épilogue, puisque le kyôgen raconte, de façon comique, les déboires d'un oiseleur qui, contraint de descendre chez les morts, réussit à regagner sa vie en nourrissant les démons avec la chair des oiseaux. Si la femme de *Paysage sous surveillance* boit (peut-être) le sang des oiseaux, « la nourriture des morts », ici, « le mouvement se renverse », en une forme de chiasme bienvenue.

3.1.2 L'explosion du souvenir d'Alceste

Si nous avons cru bon de revenir sur ces tableaux d'*Alcestis*, c'est qu'en s'offrant comme *images*, débarrassées du fatras dramatique, ils se donnent à apprécier comme une saturation de signes sombres et magnifiques. De fait, par les associations apparemment libres qu'ils suscitent, par les agencements curieux, les déplacements, les métamorphoses et les restes du monde qu'ils charrient, ces tableaux s'imposent en douceur comme une *Alceste rêvée*, ou plutôt comme *l'explosion du souvenir d'Alceste*, au sein duquel *Paysage sous surveillance*, à défaut d'être représenté, devient un élément structurant et destructeur à la fois, une sorte de pierre d'assise et une bombe au cœur de la représentation.

3.2. *Traumzeit*, Alceste-Machine

C'est un tout autre rêve qui agite *Traumzeit*⁵ d'Angela Konrad. En effet, malgré certains points en commun avec *Alcestis* de Wilson (le montage de fragments textuels d'origines diverses – dont *Paysage sous surveillance* et *Alceste* – la multiplication de la figure d'Alceste, l'abolition de la fable au profit d'une succession

⁵ Le titre *Traumzeit*, qui peut être traduit littéralement en français par *Temps-rêve*, invite, en effet, les spectateurs à expérimenter, à travers ce spectacle, différentes strates temporelles qui s'entrechoquent ou se répètent, mais ne répondent pas à une logique causale ou narrative.

de tableaux, la présence de cris d'oiseaux dans la trame sonore), il y a quelque chose dans son adaptation de plus charnel, de plus animal même et de plus grotesque. Ayant adapté plusieurs pièces de Shakespeare (*Richard III*, *Macbeth*) et de Brecht (*La Mère*, *Baal*), Konrad poursuit, avec ce travail, une réflexion qui a l'Histoire et sa marche syncopée pour horizon – même prise à rebours ou dans un « présent élargi » – et un égal désir de faire de la scène un champ d'expériences.

Avec ce projet, celle-ci souhaite justement se pencher sur différentes questions que soulève *Paysage sous surveillance*, à commencer par le défi de *monter* ce texte qui n'est plus mû par les ressorts du drame et l'opportunité d'appliquer les principes de cette écriture stratifiée et autodestructrice à la scène, afin de créer un « dispositif expérimental » et un laboratoire de la perception.

Dans un texte inédit⁶, la metteuse en scène présente son projet *Traumzeit*, comme une recherche dramaturgique, dans laquelle *Paysage sous surveillance* se voit « entrecoupé de fragments d'*Alceste* dans l'ordre chronologique de la tragédie ». Un spectateur non averti pourrait tout aussi bien avoir l'impression que *Traumzeit* est une adaptation d'*Alceste* ponctuée d'extraits de *Paysage sous surveillance*, puisque le récit d'Euripide est déconstruit, au point qu'il échappe presque à la reconnaissance.

3.2.1 « L'autre dans le retour du même »

Des chants d'oiseaux se font entendre dans le noir. Puis une femme apparaît, dans un corridor de lumière, tournant le dos au public. Elle porte un manteau de fourrure. Fixant le fond de la scène, plongée dans l'obscurité, elle récite des extraits de *Paysage sous surveillance* comme si elle voyait l'image, marquant des pauses et des hésitations, mais sans pathos. Un autre noir, accompagné de musique rock, marque le passage au tableau suivant. Un filet d'eau tombe du plafond dans un

⁶ Konrad, Angela. 2008. « Autour d'une création : Adaptation du fonctionnement d'écriture post-dramatique à la scène ». In *Adaptation théâtrale et réécriture : Colloque international* (Arras, 16-17 octobre 2008), sous la dir. de Véronique Bontemps (à paraître).

immense bassin. Un homme s'y mouille les mains et le visage. Cette image de la chute d'eau reviendra comme un leitmotiv tout au long du spectacle, évoquant tantôt la tempête du texte de Müller, tantôt les rituels entourant la mort, suggérant enfin que tout tombe ici-bas.

Suit le prologue. Deux femmes dansent. « La » Coryphée arrive, étendue sur une table. Demeurant seule en scène, elle résume la pièce d'Euripide au lieu de la jouer. Un micro à la main, elle a vaguement l'air d'animer un gala. Elle s'adresse directement aux spectateurs, ici et maintenant. Complice, elle commente la situation d'Admète : « Il aime la vie, comme vous, comme moi [...] En ce moment il est là dans la chambre et la tient dans ses bras [Alceste] expirante, car c'est aujourd'hui même, 27 janvier 2007⁷ Bonne année ! qu'elle doit s'exiler de la vie⁸ ».

Admète et Alceste⁹ demeurent un instant en coulisses (les spectateurs voient leurs images, filmées par une caméra de surveillance, projetées sur le mur du fond de la salle, introduisant déjà, avec ce dédoublement, une part de voyeurisme). Le couple entre en scène, vêtu de manteaux de fourrure et sur un rythme R&B. Alceste s'étend sur la table. Admète lave son corps, comme dans un rituel funéraire. « La » Coryphée lui tend le micro afin qu'il dise ses répliques, comme si la parole lui était imposée, le micro équivalant alors à un instrument de pouvoir. Il monte ensuite à califourchon sur Alceste avant de sortir, laissant la place à un second Admète portant entre ses bras une autre Alceste, également vêtue d'un manteau de fourrure, qu'il dépose sur la table avec la première, après avoir dansé avec son corps inerte.

Comme dans *Hamlet-Machine*, où la mention « Chœur/Hamlet », avant certains passages, propose que la figure du Prince puisse être démultipliée et même

⁷ Puisque la date changeait chaque soir, ce passage posait discrètement la question du présent au théâtre, en confondant le temps de la représentation avec la date réelle.

⁸ Extrait de : « Traumzeit ; ordre des scènes 9 janvier 07 » (inédit).

⁹ Nous pourrions tout aussi bien les nommer les « interprètes d'Alceste et d'Admète », afin de souligner qu'ils n'incarnent nullement des personnages, mais qu'ils en sont tout juste les porte-étendard.

devenir un chœur, Alceste et Admète ont leurs doubles, réels et virtuels (vidéo) dans *Traumzeit*. Si cette démultiplication sert, dans *Hamlet-Machine*, à métaphoriser les contradictions d'Hamlet/interprète d'Hamlet – insurgé et membre du gouvernement – et, par le fait même, les clivages individuels et collectifs de la RDA, elle permet, dans *Traumzeit*, d'instaurer un premier doute chez le spectateur quant à l'identité des figures qui évoluent devant lui. Les Alceste étendues sur la table, qui le saluent malicieusement, une fois en coulisses, « ressuscitées » de leur mort de théâtre et qui fornicquent ensuite, lui montrent d'abord et avant tout qu'il s'agit d'un jeu. Ce jeu n'est pas innocent et il renvoie certainement à cette part d'indécidabilité (entre la jeune femme, la « FIANCÉE DU VENT » et la « Mata-Hari des enfers », par exemple) qui rend *Paysage sous surveillance* irreprésentable.

Suit une scène chaotique, parsemée de noirs très rapides (« entre regard et regard » ?) sur fond de musique rock, où les Alceste regagnent leur place, étendues sur la table, au milieu du plateau, alors qu'un des Admète se demande « comment vivre désormais ». Une autre vidéo entrecoupée de noirs montre à nouveau une Alceste en coulisses dansant sur la table, en exhibant ses seins, avant de forniquer à nouveau avec le premier Admète, tandis que le second sort des toilettes. Cette scène, très courte, perçue à travers les pulsations stroboscopiques, entre en résonance avec le motif du meurtre/coût de *Paysage sous surveillance*, en mettant en scène des figures qui se dédoublent, qui se violent peut-être, ou qui s'amusent, ou qui vont aux toilettes... À l'instar des hésitations dans *Paysage sous surveillance*, elle interroge ainsi, le temps d'un éclair, ce que le spectateur croit avoir vu, sans pour autant représenter le texte de Müller.

Une scène de « cirque » suit, après une énigmatique séance de Tai-chi, mettant en vedette les deux Alceste au ralenti, baignées dans une lumière écarlate et un second extrait de *Paysage sous surveillance*, récité dos au public comme dans le premier tableau. Sur une piste circulaire, une sorte d'arène découpée par un projecteur, s'avance l'un des Admète, métamorphosé en animateur, et l'une des Alceste, nue sous un manteau noir. Il la présente comme un être hybride, mi-femme

mi-bête : « La Mata-Hari des enfers ! Une femme occupe la partie droite de l'image / Sa tête coupe la chaîne des montagnes / Le visage est doux, très jeune [...] Un visage de rat, un ange des rongeurs / Les mâchoires mastiquent des cadavres de mots et des déchets de paroles¹⁰. » Pendant ce temps, la femme, d'abord immobile, enlève son vêtement, puis se couche au sol en imitant ce qui s'apparente à un poulet rôti. Cette scène est ensuite reprise deux fois de plus en plus rapidement, comme « rembobinée », jusqu'à ce que l'homme se mette à poursuivre la femme complètement dénudée, en tournant en rond et en riant. Entrent ensuite en scène la même femme accompagnée de son double, toutes deux en manteaux de fourrure et poussant deux bancs en bois sur lesquels elles s'installent en équilibre. Devenues des fauves, elles obéissent au deuxième Admète, lui-même transformé en dompteur de lions, qui les dirige à coup de baguette jusqu'à ce qu'elles se jettent sur lui comme si elles voulaient le dévorer. Puis tout s'arrête. L'une des femmes s'en va, tandis que l'autre se peigne. Le dompteur, bien vivant, tente, quant à lui, d'attirer son attention en essayant d'avaler un bonbon qu'il lance dans les airs.

Cette arène devient le lieu de toutes les transformations. Nous la retrouvons encore un peu plus tard, alors que l'un des Admète, portant un manteau de fourrure, raconte, en se l'appropriant, le souvenir d'une femme qui a perdu son mari, mais fantasme encore sur un amour de jeunesse devenu dentiste. Le grotesque chez Konrad revêt ainsi des formes singulières. À travers ces jeux de domination, de travestissement, de sexe et de mort, les figures se *défigurent*, justement, et sans artifice aucun.

Un peu comme chez Bacon, la femme devient un animal, ou plutôt de la viande. Ainsi, cette femme du premier tableau, en enlevant son manteau, enlève quelque chose comme une peau. Au contraire, dans le tableau suivant, les femmes revêtent des peaux et surtout des poils, leurs chevelures leur servant de crinières. Ces

¹⁰ Extrait de : « Traumzeit ; ordre des scènes 9 janvier 07 » (inédit).

peaux qu'elles enlèvent et qu'elles remettent *déforment* plutôt qu'elles ne *recouvrent*. Elles font *surgir* l'animal en elles, « l'animal comme trait » (Deleuze, 1996, p. 19) dans l'esprit des spectateurs. Si Hitler était un clown sanglant, buvant de l'essence et mangeant des soldats dans *Germania Mort à Berlin*, Alceste/Mata Hari, qui a peut-être « un visage de rat » (1985, p.26), peut bien devenir une bête dans *Traumzeit*, poulet ou fauve, viande en même temps que femme, le temps de rappeler que toutes les métamorphoses ne sont que des visages de la mort. Et qu'il faut en rire, mais d'un rire grinçant.

La défiguration qui les atteint semble même bouleverser le temps qui se répète, se rembobine, comme ce « mouvement [qui] se renverse » dans *Paysage sous surveillance* (1985, p.31), s'enroule sur lui-même et met à nu l'artificialité du montage des tableaux scéniques. Outre leur effet comique, ces répétitions invitent à mesurer les écarts entre chacune d'elles, faisant osciller notre perception, en « effaçant » en quelque sorte la dernière séquence. Cet effet de « rembobinage de film » nous le retrouvons plusieurs fois dans *Traumzeit* dont certains tableaux se dédoublent, à l'image des Alceste et des Admète, mais il s'accroît ici davantage.

Après un autre tableau où une femme se fait ligoter par un homme masqué et un court monologue effectué par l'un des Admète, suit celui d'une Alceste. Empruntant les mots de Müller, elle parle devant sa propre image. À première vue, on la dirait filmée en direct, mais de légers décalages entre la personne réelle et son double virtuel finissent par semer le doute chez les spectateurs. Ces soupçons sont confirmés, alors que la femme quitte la scène, laissant son image seule et immobile dans le noir, où elle finit elle-même par s'enfoncer, métaphorisant certainement la mort de la protagoniste. Les tableaux suivants explicitent ce rapport au *double* si particulier dans *Traumzeit*, par la projection au sol d'un extrait de *Paysage sous surveillance* : « L'AUTRE DANS LE RETOUR DU MÊME » (1985, p. 33), alors que la deuxième Alceste danse au rythme d'une chanteuse d'opéra et du tonnerre d'un orage et que l'un des Admète la contemple.

Ce jeu avec les perceptions des spectateurs revient d'ailleurs sous une autre forme deux tableaux plus loin, alors que les deux hommes (l'un d'eux est « devenu » Héraclès sans qu'on s'en rende trop compte...) sont questionnés par « la » Coryphée. Tandis qu'ils parlaient au micro un moment auparavant, leurs voix continuent de se faire entendre, préenregistrées. Le théâtre de Konrad multiplie ainsi les faux-semblants afin d'éveiller les soupçons des spectateurs qui, ce faisant, sont bien obligés de questionner la nature de ce qu'ils voient ou entendent, à l'instar de l'énonciateur/observateur de *Paysage sous surveillance*.

Le dernier tableau met en scène un homme qui danse – est-il encore Héraclès ou est-il redevenu Admète ? – ou plutôt qui s'efforce de danser, dans un corridor de lumière. Il est presque nu. Perdant le souffle, il tousse plusieurs fois. Débarrassé de la nécessité de représenter une figure fictive, même minimalement, le corps de l'acteur se présente alors dans sa vulnérabilité et sa temporalité. Fragile et mortel, il peut accueillir une Alceste qui se traîne péniblement sur le sol, jusqu'à ce qu'elle roule sur elle-même, en s'appuyant contre ses jambes. Il la regarde ensuite, sans rien faire, mais finit tout de même par la laisser seule en scène, alors que s'achèvent les dernières notes d'un Requiem.

3.2.2 Le « cauchemar d'un lanceur de couteaux »

Traumzeit se donne ainsi à voir comme une machine qui s'emporte, une *Alceste-Machine* en quelque sorte, qui, tout en déployant la puissance du mythe – en réinvestissant constamment les thèmes de la mort, de la renaissance et de la domination entre les hommes et les femmes – le condense à l'extrême et en montre les rouages. Un cirque étrange avec des numéros qui se répètent et se renouvellent sans cesse en créant la surprise, notamment en jouant avec l'identité des figures et les perceptions malléables des spectateurs, mais aussi en alternant avec des images sublimes dans leur simplicité. Nous songeons, par exemple, à ce tableau si singulier où des plumes s'animent dans la lumière écarlate et sur le plateau nu, poussées seulement par des

ventilateurs, et qui, soudainement, prennent des airs menaçants, comme une nuée d'insectes ou de drôles d'oiseaux.

Épousant les principes de l'écriture müllerienne (répétitions, hésitations, fragmentation), *Traumzeit* ne cherche pas tant à représenter *Paysage sous surveillance*, qu'à organiser un ensemble d'impressions ou de moments intenses, plongeant le spectateur dans ce que Hans-Thies Lehmann appelle le « domaine "réservé" du "temps du rêve" » (1991, p. 252), auquel se substitue rapidement quelque chose comme le « cauchemar d'un lanceur de couteaux » (Müller, 1979, p. 76)...

3.3 *Studie 1 zu Bildbeschreibung*, un « théâtre de la récitation »

Il en va tout autrement du théâtre minimaliste de Laurent Chétouane. En effet, pour parler de celui-ci, Nikolaus Müller-Schöll a déjà employé l'expression « théâtre de la récitation » (2004, p. 49), en comparant son approche au travail de Claude Régy, par exemple. Il est vrai que, depuis qu'il s'est installé en Allemagne, Chétouane s'est d'abord attaqué à des classiques, en portant toute son attention sur leur profération et leurs nuances infinies : *Lenz* et *Woyzeck* de Büchner, *Don Carlos* et *Intrigue et amour* de Schiller, *Iphigénie* et *Le second Faust* de Goethe, mais également *L'amour de Phèdre* et *4.48 Psychose* de Kane et *Philoctète* de Müller.

Et c'est justement la lecture d'un autre texte de Müller, soit *Paysage sous surveillance*, qui a donné à Chétouane le désir de se tourner vers la danse :

Après mon diplôme d'ingénieur, j'ai fait des études de mise en scène à Francfort et pour être honnête les plus grands moments de « théâtre » que j'avais étaient lorsque j'allais voir des spectacles de Forsythe à l'Opéra de Francfort. [...] Et puis il y a eu un texte : *Bildbeschreibung* de Heiner Müller (*Paysage sous surveillance*). Je l'ai lu et de suite j'ai vu un danseur l'interpréter. Pendant plusieurs années ce texte m'a accompagné pendant les répétitions de mes autres pièces de théâtre. [...] Et puis je vois le spectacle de

Meg Stuart « remplacement » et je suis fasciné par un danseur : Frank Willens. Après notre rencontre, les choses sont devenues très claires : je dois faire un solo avec Frank Willens et il doit parler/danser ce texte de Heiner Müller. D'un coup je tombais dans le milieu de la danse contemporaine. (Rencontre - rencontre – *Die deutsch französische Zeitschrift La revue franco-allemande.*)

Ce qui fait précisément la particularité des pièces chorégraphiques de Laurent Chétouane, c'est la place prépondérante accordée aux textes qui sont mis à l'avant-plan. Chorégraphe venu du théâtre, ses pièces dansées se présentent en effet comme une « mise en avant du langage par le corps »¹¹. Ayant amorcé ces expérimentations dansées, *Studie 1 zu Bildbeschreibung* (*Étude 1 sur Paysage sous surveillance*) ne fait pas exception.

3.3.1 Description d'un spectacle

Sur un plateau presque nu, recouvert d'un tapis de danse blanc (une chaise, un tableau d'ardoise, de la craie blanche, un micro sur pied et un projecteur à diapositives seront les seuls accessoires introduits graduellement) et dans une semi-obscurité, un homme prononce calmement le titre : « Bildbeschreibung ». Du coup, les projecteurs s'allument. L'homme s'avance en titubant. Il est d'apparence androgyne, avec de longs cheveux et vêtu d'un vêtement de sport tout à fait commun. D'une voix blanche, il récite le texte de Müller en allemand, tout en regardant les spectateurs. Il le récitera en entier, en s'interrompant rarement au cours des 2 heures du spectacle. Une main autour du cou, il semble explorer son corps comme s'il lui était inconnu. Les mots paraissent provoquer des mouvements, répondant à une logique qui nous échappe. Alors qu'il se tenait debout, les bras le long du corps, un moment auparavant, la mention de la « maison au premier plan » (1985, p. 25) le fait, dirait-on, chuter. L'un de ses bras paraît alors paralysé, tandis que l'une de ses jambes

¹¹Rencontre - rencontre – *Die deutsch französische Zeitschrift La revue franco-allemande*, page consultée le 24 août 2010, [En ligne], adresse URL : [http://www.rencontres.de/Theatre.181.0.html?&L=2&no_cache=1&sword_list\[\]=ch%E9touane](http://www.rencontres.de/Theatre.181.0.html?&L=2&no_cache=1&sword_list[]=ch%E9touane)

semble subitement avoir acquis une existence autonome, un peu comme le bras du Docteur Folamour dans le long métrage de Kubrick, qui avait tendance à effectuer le salut hitlérien spontanément. La comparaison, toutefois, s'arrête là ; il n'y a pas grand-chose d'humoristique dans l'adaptation de Chétouane.

Après être allé chercher un morceau de craie, le performeur inscrit sur un tableau d'ardoise le mot « himmel » (ciel). Il soulève ensuite ce tableau, le traîne sur la scène, le pose de façon à se qu'il tienne en équilibre et prononce le mot : « himmel ». L'ardoise sert ainsi à souligner un mot que l'auteur a lui-même écrit en majuscules dans le texte et à le matérialiser. En outre, le tableau d'ardoise peut évoquer le milieu scolaire et rappeler, métaphoriquement, que nous assistons à une *Étude*.

Suit une séquence gestuelle qui semble assimiler Willens à la femme de *Paysage sous surveillance*, puisqu'il décrit celle-ci, flanqué derrière le tableau, dissimulant tout le bas de son corps (« la femme est jusqu'au-dessus des genoux dans le néant, amputée par le cadre ». [1985, p. 27]) De même, lorsqu'il passe au-devant du tableau et déforme son visage, en déclamant « le visage de la femme devient lisible » (1985, p. 26), ou qu'il bouge légèrement son bras en disant « curieux que le bras n'ait pas été blessé ». (1985, p. 26) En même temps qu'il prononce « le bras est coupé à la hauteur de la main par le cadre » (1985, p. 27), il montre sa main qu'il barbouille avec de la craie, comme s'il voulait la trancher.

Une nouvelle séquence le rapproche cette fois de « l'homme sur le pas de la porte », lorsqu'il soulève, par exemple, le tableau d'ardoise, plus grand que lui et qu'il s'y adosse, comme s'il s'agissait de l'entrée de la maison, ou lorsqu'il exécute quelques pas curieux, en prenant ses jambes avec ses bras, tout en disant : « son pas est léger, un pas de danse ».

La séquence suivante se rapporte au motif du sexe/meurtre : Willens va chercher une chaise toute simple et blanche. Après avoir effectué quelques allées et venues, il décrit la chaise de *Paysage sous surveillance*. Ce faisant, il a l'air de se désarticuler sur celle-ci, comme s'il se métamorphosait sous nos yeux. Accalmie, les

jambes écartées, il décrit ensuite le motif du meurtre/coût. Il tape du pied de façon suggestive, lentement puis de plus en plus fort. Après avoir exécuté quelques mouvements, il enserre ensuite son cou avec sa main gauche. Il va vers le public et prend la main d'une spectatrice qu'il pose autour de son cou, comme s'il lui demandait de l'étrangler. Après quelques allers-retours, il se couche sur le tableau d'ardoise qu'il a fait tomber et efface avec son corps l'inscription « himmel », en se salissant considérablement. Il retourne au mur. Pose sa main contre lui et en dessine le contour avec de la craie. Étendu au sol, il tape ensuite du pied. Marque un rythme. En tapant toujours bruyamment du pied, il se dirige vers le public, puis il retourne au fond de la salle, pour y poser un micro tourné vers le sol de façon à amplifier ses pas et ses sauts sur l'ardoise.

Après avoir traversé la scène et relevé le tableau d'ardoise, de manière à n'en montrer que le revers en bois, il s'assied sur la chaise, parle. Étendu au sol, il fait avec la craie des traits sur ses jambes, ses souliers, ses bras et son torse. Puis, il se traîne au sol en pointant les spectateurs du doigt et en disant : « un DOIGT MENAÇANT que les morts pointent dans le vent contre la police du ciel ». (1985, p. 31)

Il va vers le mur du côté jardin, tire sur le volet d'une fenêtre qui s'y trouve et se met à courir le plus rapidement possible. Après de longues roulades, il empoigne la chaise qu'il entraîne avec lui en marchant à reculons. Il récite toujours : « peut-être l'arbitraire de la composition obéit à un plan ». (1985, p. 32) Il soulève alors la chaise et danse avec elle, en enfilant sa tête entre le dossier et le siège. La posant sur le sol, il se place à la renverse sur elle et fait la chandelle. Il prononce alors : « JE T'AI POURTANT DIT DE NE PAS REVENIR QUAND ON EST MORT ON EST MORT ». (1985, p. 32) Il tire la chaise vers le milieu de la scène. Va chercher le tableau d'ardoise. Il l'adosse contre la chaise. Il marche sur le tableau, avant de s'y étendre.

Il retourne ensuite vers le fond de la scène et y enlève partiellement son gilet, de manière à ce qu'on ne voit plus son crâne. Ce faisant, il baisse aussi son pantalon sans l'enlever complètement. Il se retrouve alors presque nu et recourbé contre le

mur, dans une position étrange qui souligne sa vulnérabilité, en ne laissant voir que son corps. Après avoir remis son sous-vêtement et son manteau, il marche au centre du plateau, avec son pantalon qui entrave ses pas. Il le remet enfin. Part chercher une autre craie. Il longe les murs en les marquant avec sa craie. Il finit par s'asseoir côté jardin. Fait un trait au sol, délimitant ainsi une zone qui l'isole, mais qu'il quitte rapidement pour aller vers le tableau, qu'il rejette au sol tout aussi rapidement. Il rejoint le public, trouve un projecteur à diapositives dissimulé parmi les spectateurs. Il se dirige enfin vers le fond de la scène, soulevant la chaise au passage. Il allume le projecteur tourné vers le mur, s'assied dans la lumière reflétée sur celui-ci, créant ainsi une sorte de gros plan sur son visage, pendant qu'il récite la fin de *Paysage sous surveillance*. Il tourne enfin le projecteur vers le public et braque la lumière sur les spectateurs. Exeunt.

3.3.2 La chorégraphie

Comme nous pouvons le constater, dans *Studie 1 zu Bildbeschreibung*, maints exemples abondent du lien indissociable entre le texte et la gestuelle du performeur. Si Laurent Chétouane dit avoir toujours été passionné par les mouvements, il ne semble pas, dans cette pièce (au contraire de Robert Wilson, par exemple), les concevoir totalement pour eux-mêmes, désenchaînés des mots qui les déclenchent ou les précèdent de peu. Peut-être ne s'étonnera-t-on pas que l'objet de ses recherches s'exprime parfois en termes de « personnage », de « drame » et « d'illusion théâtrale », lorsqu'il se demande, par exemple : « Qui bouge ? L'acteur ou le personnage ? ». (Chétouane, 2008, p. 75) Toutefois, il serait peu probable que le travail de Chétouane appartienne encore au théâtre dramatique, à moins que celui-ci ne demeure présent comme souvenir, horizon lointain et familier. Ne dit-il pas lui-même que ce qui l'intéresse dans *Paysage sous surveillance*, c'est son « ouverture pure, infinie » (Chétouane, 2008, p. 76) : l'impossibilité de fixer un sens, un effet psychologique ou un état émotionnel ?

Néanmoins, cette approche du mouvement en lien avec le texte semble réduire la portée du geste, en le confinant parfois à l'illustration. C'est pourtant lorsqu'elle se distancie du discours que la gestuelle du performeur, dans *Studie 1*, prend tout son essor, en se cristallisant dans certaines images puissantes et incongrues. Le moment où le performeur fait la chandelle sur la chaise en déclamant « JE T'AI POURTANT DIT DE NE PAS REVENIR QUAND ON EST MORT ON EST MORT » (1985, p. 32) et cet autre où il danse avec la chaise autour du cou, en sont de beaux exemples.

Ces instants où l'image s'impose d'elle-même, fantaisiste et fragile, où le mouvement gagne la force de l'évidence, s'apparentent notamment aux *One Minute Sculptures* d'Erwin Wurm qui ont inspiré le chorégraphe et son danseur, si l'on en croit Alexander Kerlin qui a assisté à la plupart des répétitions (2007)¹².

Ces transpositions d'un médium « sculptural » dans un médium scénique, pourraient paraître étranges, Wurm s'est pourtant lui-même inspiré de textes littéraires et philosophiques afin de concevoir ces sculptures au caractère hautement performatif et volontairement ridicule. Cherchant à « sculpter » des concepts tels que « l'embarras, le ridicule, le désir, la pensée ou la liberté » (Wurm et Schütze, 2010, p. 60), Wurm en est ainsi venu à conjuguer des actions quotidiennes, comme s'asseoir sur une chaise, avec ces questionnements et ce, avec le concours des visiteurs de ses expositions qui sont invités, à leur tour, à jouer aux « idiots¹³ ». Si Chétouane les a transposés dans son adaptation, parions que c'est justement parce qu'il a trouvé dans les sculptures de Wurm, un moyen d'interroger, par des gestes très simples, notre perception du monde et de déstabiliser le spectateur, un peu comme le fait Müller dans son texte, en jouant constamment avec les signifiants.

En effet, les séquences chorégraphiques apparemment inspirées des *One*

¹²Kainkollektiv - *Bildbeschreibung* : [Kainkollektiv.de](http://www.kainkollektiv.de/text/extras/bildbeschreibung.html), page consultée le 3 septembre 2010, [En ligne], adresse URL : <http://www.kainkollektiv.de/text/extras/bildbeschreibung.html>

¹³ Wurm explicite ainsi l'un des enjeux des *One Minute Sculptures* : « Vous voyez les consignes et les dessins et vous comprenez que vous êtes invité à participer, à réaliser l'œuvre, et en acceptant, vous vous laissez manipuler par la volonté de quelqu'un. Autrement dit, vous suspendez la dimension consciente de vous-même et vous vous permettez d'être stupide ». (in Wurm et Schütze, 2010, p. 60)

Minute Sculptures produisent, chez Chétouane, des « zones d'indiscernabilité » dans lesquelles les gestes du performeur, à la fois vulnérables et ridicules, surréels et d'une grande simplicité, semblent porter en creux une part d'altérité. Ces gestes, sans doute parce qu'ils paraissent immotivés et ridicules, parviennent ainsi à saisir l'imagination des spectateurs et les invitent à leur prêter un sens qu'ils n'ont (peut-être) plus.



Figure 3.1 *Studie1 zu Bildbeschreibung*, Laurent Chétouane, 2007



Figure 3.2 *The Idiot*, Erwin Wurm, 2003, chaise, dessin d'instructions, performeur, 83 x 55 x 53 cm. Galerie Krinzinger, Vienna.

3.3.3 « La faille dans le déroulement »

Cette suspension du sens est également accrue par la récitation presque continue de Willens. Loin d'être accidentelle, elle répond aux désirs du chorégraphe qui donne à ses performeurs comme première consigne de trouver « comment marcher dans le paysage du texte imprimé », avec ses rythmes et ses ponctuations, ses blancs et ses lignes.

Comme on a pu le voir, cette démarche appliquée à *Paysage sous surveillance* conduit le performeur, Frank Willens, à se confronter à tous points de vue au texte de Müller, qu'il doit donner à voir, littéralement, malgré un fort accent américain.

Puisque ce texte ne comporte qu'une seule ligne, sans point final, il est donc conséquent que Chétouane ait choisi de composer un spectacle sans interruption ni fioritures au cours duquel le performeur ne s'arrête que rarement. De fait, la récitation haletante combinée à la voix blanche du danseur créent parfois un effet de submersion pour le spectateur qui tente de comprendre quelque chose, notamment dans les moments où il se roule au sol et parle sans relâche.

En donnant ainsi le texte à contempler, transposé dans les mouvements du danseur, Laurent Chétouane se met en quête de ce qui se terre au-delà du sens des mots, ce « drame de la présence » qu'il délimite et définit par ces termes : « [T]out a déjà commencé avant qu'un sujet ne décide de produire quelque chose. Il faut être conscient de son incapacité à voir, à contrôler complètement ce que l'on produit, c'est-à-dire accepter d'être aveugle sur scène, et alors commence le *hic et nunc*. Au creux de cette incapacité à voir, voir Œdipe. » (Chétouane, 2008, p. 76)

Cette échappée du sens, cette vision au-delà de la vue – passant notamment par une oscillation constante entre le temps du texte et le temps de la performance – semble être l'un des éléments les plus intéressants dans l'œuvre de Chétouane, surtout lorsqu'elle se concrétise dans l'essoufflement bien réel du danseur, dans ses cheveux en bataille, ses taches de sueur et de craie qui, ensemble, concourent à susciter dans l'œil du spectateur des émotions devant lesquelles achoppe la parole. Se découvre alors un excès de réel entre un théâtre qui ne se reconnaît pas et une danse qui parle à voix haute ; « l'objet de la recherche la faille dans le déroulement » est pour Chétouane la phrase la plus importante de *Paysage sous surveillance*, qui s'en étonnera ? (Chétouane in Alain Le Treut et Judith Hermetter, 2010) Ce sont en effet les « failles » dans le déroulement (très systématique) de sa chorégraphie qui lui donnent de la souplesse et lui confèrent une beauté certaine.

3.4 *Entre regard et regard*

Si nous nous sommes penché sur ces différentes approches scéniques de *Paysage sous surveillance*, c'est afin de mieux circonscrire notre propre adaptation intitulée *Entre regard et regard*¹⁴. Lorsqu'on aborde *Paysage sous surveillance*, on peut légitimement se demander quelle(s) possibilité(s) de *jeu* s'offre(nt) à nous dans, avec ou contre ce texte irreprésentable. S'il est plus difficile, voire impossible de *le* jouer, peut-être est-il possible de jouer *de* cet écrit (qui déjoue la logique théâtrale), comme on dit « jouer du couteau » ou « jouer d'un instrument », en apprenant à le manipuler, en l'explorant. Peut-être encore appelle-t-il une *mise en jeu*, comme on dit les « forces en jeu », en parlant du théâtre des opérations. *Paysage sous surveillance* est certes un espace de confrontation, une sorte d'arène, où se combattent (peut-être) un homme, une femme, des morts et des oiseaux, mais où se rencontrent surtout une panoplie de regards aux prises avec une image. C'est en tout cas ces zones que nous avons collectivement explorées dans *Entre regard et regard*. Notre travail se situe, en effet, en marge des approches que nous avons étudiées jusqu'ici, puisqu'on peut le considérer comme une expérimentation pluridisciplinaire (chorégraphique, plastique et musicale) réinvestissant les thèmes de *Paysage sous surveillance*. Notons tout d'abord que ce qui nous a frappé dans ce texte, ce sont les questions qu'il soulève en rapport avec l'image et la nuit qui la creuse, sa part d'irreprésentable, avec la violence aussi et le dialogue avec les morts. Venus d'horizons différents (arts visuels et

¹⁴ Mémoire-création présenté par L'École supérieure de théâtre au Studio Alfred-Laliberté (Université du Québec à Montréal) les 7, 8 et 9 mai 2009. Conception : Steve Giasson. Chorégraphie : Steve Giasson avec la collaboration des performeurs. Avec : Geneviève Boulet, Marc-André Goulet, Marie-Hélène Lemarbre et Charles Quevillon. Narrateurs : Daniel Roy, Angela Konrad. Soprano : Bénédicte Bérubé. Ténor : Antoine Gervais. Équipe de production / Décors et accessoires : Andréane Bernard. Costumes : Steve Giasson et Amélie Séguin-Rossi. Direction de production : Amélie Séguin-Rossi. Photographies : Philippe Nissaire. Vidéo : David Manseau. Direction du mémoire-création : Frédéric Maurin et Angela Konrad. Jury : Frédéric Maurin, Angela Konrad, Francine Alepin, Véronique Borboën.

médiatiques, danse, théâtre et musique électroacoustique) nous avons donc créé, en collectif, une sorte de laboratoire pour nous confronter à ces questions avec humilité.

Puisque le texte de Müller recouvre, jusqu'à les faire disparaître, différents écrits et longs métrages, nous avons choisi de concevoir notre propre palimpseste. De fait, pour nourrir nos improvisations, nous nous sommes collectivement inspirés d'une multitude d'images, en arrêtant notre choix sur celles qui nous permettaient de *répondre* à certaines thématiques que renferme *Paysage sous surveillance*, comme la lecture d'une image, le sexe et la violence, la mort et la revenance. Notre premier souci fut de ne pas *illustrer* cette « description d'image » qui, à force de se mettre en doute, finit par ne plus rien donner à voir.

Puisque ce texte peut être lu comme une autoréflexion sur l'écriture, il nous a également semblé important de ne pas séparer les éléments de cette création et d'en montrer les rouages tout au long des présentations. Nous avons donc pensé en même temps le dispositif scénographique, les éclairages, la musique et la chorégraphie, afin de revoir ces différents codes dans une dialectique ouverte.

Questionner la lecture qu'on peut faire d'une image est l'un des enjeux primordiaux du texte de Müller, les ambiguïtés de cette lecture la faisant littéralement exploser. Afin de ne pas contourner lesdites ambiguïtés, il nous a fallu mettre en scène ce questionnement, en créant une chorégraphie, un dispositif scénographique, des éclairages et une musique qui inciteraient les spectateurs comme les performeurs à interroger eux-mêmes leur perception de l'œuvre.

3.4.1 Le dispositif scénographique

Dès l'entrée en scène¹⁵, le dispositif scénographique s'impose au regard. Il s'apparente à une boîte constituée de quatre faux murs de 2,5 mètres de hauteur sur 3 mètres de largeur, dont trois sont percés d'une trentaine de fentes plus ou moins

¹⁵ Les spectateurs sont effectivement priés de demeurer en scène tout au long de la présentation.

grandes, aménagées à différentes hauteurs, et d'une ouverture beaucoup plus large que les autres — assez large, en fait, pour qu'un adulte de taille moyenne puisse se glisser à l'intérieur et rejoindre les performeurs¹⁶. Les spectateurs sont invités à regarder à travers ces fentes le déroulement de la performance¹⁷ et, éventuellement, à faire le tour de la boîte, puisque celles-ci ne donnent qu'un accès (visuel) limité à l'intérieur, ce qui fragmente inévitablement leur perception.

Ce dispositif s'inspire et rend hommage à l'œuvre posthume de Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*, qui donnait déjà à voir, à travers quelques brèches taillées dans une vieille porte de grange, une scène ambiguë évoquant peut-être un viol : un mannequin de femme nue, qu'on dirait décapitée, aux jambes écartées et au pubis rasé, brandissant d'une main une lampe à gaz, devant un paysage rappelant une peinture de la Renaissance, avec une source en arrière-plan.



Figure 3.3 Vue de l'extérieur



Figure 3.4 Vue de l'intérieur

¹⁶ Il faut préciser qu'aucun spectateur ne s'est risqué à entrer dans la boîte au cours des présentations. Est-ce en raison d'une forme d'autocensure ou parce que la boîte intimidait, tout en incitant à la fois les spectateurs à franchir ses limites ? Toutes ces réponses nous semblent convenir.

¹⁷ Nous préférons employer le terme « performance », malgré le flou conceptuel qui l'entoure, à celui de « représentation », dans la mesure où *Paysage sous surveillance* n'est pas un texte *représentable* d'un point de vue scénique. En outre, ce terme implique une mise au présent de l'événement (scénique) mêlant fréquemment plusieurs pratiques artistiques, et non la représentation d'un monde fictif.

Étant donnés: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage*, Marcel Duchamp, 1946-66, montage avec vieille porte en bois, briques, velours, bois, cuir tiré sur une trame en métal, branchages, aluminium, verre, Plexiglas, linoléum, coton, lampe à gaz, moteur, etc., 242.6 x 177.8 cm, Philadelphia Museum of Art.



Figure 3.5 Dispositif scénographique d'*Entre regard et regard*, Steve Giasson, 2009, vue de l'extérieur. (Photographie : Philippe Nissaire.)



Figure 3.6 Dispositif scénographique d'*Entre regard et regard*, Steve Giasson, 2009, vue de l'intérieur. (Photographie : Philippe Nissaire.)

À l'instar de l'installation de Duchamp, le dispositif scénographique d'*Entre regard et regard* cherche à cerner la question du *voir*, en incitant le spectateur, le plus

souvent invisible, à se placer en retrait par rapport à lui, dans une situation mitoyenne entre celle d'un voyeur – qui surveille, qui fantasme, qui se projette – et celle d'un visiteur de musée – qui contemple, qui (s')interroge. Il l'encourage ainsi à se *positionner*, partagé entre l'engagement et le désengagement vis-à-vis des performeurs qui évoluent devant lui sans grande pudeur. L'emplacement des fentes le maintient d'ailleurs dans un inconfort relatif (provoqué par l'obstruction partielle de la vision en raison des angles morts de chaque fente et par sa posture debout et forcément courbée), amplifié par la musique forte et souvent grinçante, les conditions lumineuses, la pénombre et les textes difficiles à saisir, mais ce dispositif génère également une certaine activité, cérébrale, nerveuse et physique.

La plus grande ouverture vient d'ailleurs compliquer la donne, puisqu'elle renverse la perspective en offrant le ou les corps des spectateurs qui s'y trouvent aux regards des performeurs et du reste du public, proposant, de fait, différents types de *présence* et de concentration dans un même tableau¹⁸.

Désirant questionner le rapport entre l'œuvre et le spectateur, en le déconstruisant et en le subvertissant, ce dispositif veut ainsi littéralement, plastiquement, mettre en scène les regards des spectateurs et des performeurs, par l'expérience d'une installation à la fois ouverte à la réception et simultanément close, à l'image (homologique) de *Paysage sous surveillance* se dérobant en même temps qu'il se donne à lire ou à entendre.

Du point de vue des performeurs, le dispositif d'*Entre regard et regard* occupe, par ailleurs, une fonction particulière, rappelant modestement celle des *contours* dans la peinture de Francis Bacon, tels que les analyse Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation* (en les comparant notamment au *Dépeupleur* de Samuel Beckett). En effet, en plus d'isoler et de dissimuler partiellement les performeurs, assimilés à des *Figures*, « il [le contour] est déjà le “dépeupleur”, ou le

¹⁸ Une spectatrice, par exemple, accroupie et mâchant de la gomme, tranchait particulièrement avec le reste de la performance à laquelle, bon gré mal gré, elle s'intégrait, du moins pour le reste du public qui pouvait la voir.

“déterritorialisant” [...] coupant la Figure de tout milieu naturel. » (1996, p. 26) Le dispositif, en conditionnant les mouvements des performeurs (et du public) par un effet d’enfermement – qui se trouve paradoxalement accentué par la présence des spectateurs qui les entourent et les épient – *déterritorialise* certains éléments théâtraux, tels que la scène ou le décor, qui ne sont pas de toute façon des objets fixes aux dimensions arrêtées, en les détournant ou, mieux encore, en les *reterritorisant* autrement, en en faisant un autre territoire, un « véhicule [...] [qui] guide la petite promenade de la Figure dans le territoire qui lui reste » (1996, p. 26), ce qui fait échapper ces différents éléments à la reconnaissance immédiate.

3.4.2 Figures et sensation(s)

Afin de contourner l’éventuel écueil d’une illustration de *Paysage sous surveillance*, qui nous semblait amenuiser, par moments, la portée de la chorégraphie de Laurent Chétouane et de repousser ce caractère *dramatique* qui vient partout s’insérer, lorsque l’on met trois ou quatre individus sur une même scène, ce qui les transforme trop souvent en *personnages*, nous avons justement tenté de faire des performeurs des « Figures », au sens où Gilles Deleuze a thématiqué cette notion : « Le corps, c’est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure. » (1996, p. 19)

Les « corps-figures » des performeurs, nous les avons d’abord *isolés* dans ce petit territoire du dispositif scénographique. Nous leur avons ensuite donné un « témoin » (Deleuze, 1996, p. 15), qui n’était pas une spectatrice, avec cette femme-éclairagiste, qui doublait l’autre femme comme une ombre, par ses vêtements et souvent par ses postures, mais qui, toujours, se tenait en retrait, illuminant ce qu’elle jugeait (peut-être) digne de l’être, mais qui aussi, par son statisme, donnait aux mouvements des autres performeurs des airs hystériques, suivant une forme de contrepoint.

Nous sommes enfin passés par les corps eux-mêmes, par le *vivant* au lieu du

vécu. Nous voulions ainsi interpeller les systèmes nerveux des performeurs et des spectateurs : par la musique notamment, toute de larsen, de voix stridentes, de martèlements sourds et incessants, mais aussi par l'épuisement des corps. Nous songeons ici à ces moments étranges où le réel faisait irruption dans la boîte : lorsque, par exemple, *refusant tout simulacre*, les performeurs s'étouffaient réellement, se mordaient réellement, se jetaient contre les murs avec cette même force trop humaine, flirtant alors avec le *performance art*, le *body art*, cherchant surtout, par cette « mise en avant de la présence corporelle » (Biet et Triaud, 2006, p. 891) quelque chose comme un *excès de présence*, quelque chose qui occupe les corps avant d'investir les yeux : la sensation. Pour Gilles Deleuze, la sensation est, en effet, un investissement du corps entier et non pas seulement une activité cérébrale et contemplative. Elle est un *devenir* et quelque chose qui *arrive*, puisqu'elle « [...] a une face tournée vers le sujet (le système nerveux, le mouvement vital, "l'instinct", le "tempérament" [...]), et une face tournée vers l'objet ("le fait", le lieu, l'événement). » (1996, p. 27) Elle est, en sommes, « [...] ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. » (1996, p. 28)

Justement, ce qui se dessine, à travers la chorégraphie d'*Entre regard et regard*, c'est une quête de la *sensation* : des affects purs, libérés de toutes contraintes narratives, des spasmes le temps d'un regard, ou entre deux regards, un rythme qui fait voir, plus encore qu'il n'est vu.

Néanmoins, à travers cette fluctuation de regards et de mouvements (ceux des spectateurs comme ceux des performeurs) répétés, variés, contredits, superposés, tentant d'épuiser les potentialités des motifs, renonçant à signifier, signifiant tout de même et que nous appelons *chorégraphie*, quelque chose semble parfois prendre forme. Nous pensons, par exemple, à ces séquences s'apparentant à des tableaux vivants, inspirées notamment par certaines peintures de la Renaissance (comme *La Lamentation du Christ* de Fra Angelico et *La Déposition de Croix* du Caravage), à partir desquelles nous voulions au départ interroger et subvertir notre définition de la beauté, du « beau geste » par exemple, et, par là même, de la représentation par

excellence de la Mort et de la Résurrection : celle du Christ. À travers l'*extrême artificialité* de ces mouvements (perdus, déhanchés, extatiques...), nous avons ainsi tenter de réinvestir les thèmes de la mort et de la revenance que l'on retrouve partout disséminés dans *Paysage sous surveillance*.



Figure 3.7 *La Lamentation du Christ*, Fra Angelico, 1436-1441, tempera sur panneau, 105 x 164 cm, Florence, Musée San Marco, (détails).



Figure 3.8 *Entre regard et regard*, Steve Giasson, 2009

De ces images, parmi beaucoup d'autres, nous avons voulu garder les sensations – non le sensationnel –, les forces brutes et convulsives – non le spectaculaire – afin qu'elles se déposent en nous et qu'elles accouchent d'autre chose ; qu'elles deviennent des *vecteurs de mouvements*. La chorégraphie qui en a résulté semble pourtant tendre, par moments, à l'immobilité, à la stase. Comme si ces flux de mouvements pouvaient coaguler et faire image, pour ensuite s'échapper, s'évider en somme, jusqu'à ce que ces images se reforment, semblables et différentes, comme les toiles d'une même série. Qu'est-ce à dire ?

3.4.3 La chorégraphie, la musique, les éclairages et les ombres

Du larsen se fait entendre, le temps que les yeux des spectateurs s'habituent à l'obscurité. Un homme se distingue finalement dans la pénombre de la boîte, torse nu et ne portant qu'un pantalon noir, très simple. Il pousse un tuyau de cuivre qui se balance au bout d'une corde. Pendant ce temps, une femme, vêtue d'un gilet à capuchon gris et d'un pantalon noir, trace des lignes de craie sur l'un des murs. Sa craie produit comme un grattement contre leur surface, audible de l'autre côté du mur, comme si une petite bête s'était glissée dedans.

La craie introduit ici le thème du dessin déjà présent dans *Paysage sous surveillance*. En outre, la danseuse paraît faire des traits sans but précis, mais avec intérêt. Comme si ces mouvements en appelaient d'autres, comme s'il s'agissait d'un échauffement ou d'un moyen pour tracer des frontières, délimiter l'espace des Figures, leur territoire.

D'ailleurs, différents grattements sont encore perceptibles, mais ils proviennent cette fois du bas des murs. On comprendra sous peu qu'ils sont produits par un deuxième homme qui effleure les murs avec ses ongles, en se traînant par terre, comme une bestiole. Ces grattements, ces traits et ces traces font écho discrètement aux morts qui s'éveillent (peut-être) dans le texte de Müller, au « DOIGT MENAÇANT [qu'ils] pointent dans le vent », autant qu'au travail souterrain de la planète, « la fécondation de l'astre par ses morts ». (1985, p. 31)

Lentement l'homme au tuyau s'avance vers la plus grande ouverture. Il tend une main devant lui, comme s'il voulait toucher le spectateur qui s'y trouve, mais il ne frôle finalement que le mur, puis s'en retourne. Une lumière rouge vient soudainement l'éclairer. Il a une flûte entre les lèvres, qu'il insère bientôt dans le tube de cuivre et dont il amplifie les sons à l'aide d'un micro. Il émet des sifflements stridents qui évoquent par moments les hurlements des loups.

Un autre homme est visible derrière lui. Vu de dos, il porte un veston et un pantalon noir. Les bras en l'air, il recule lentement. Arrivé au centre de la boîte, il exécute une série de mouvements très lents, semblables à ceux d'un combat ou à des battements d'ailes. Cette séquence, qui sera reprise à la toute fin, introduit ici le thème du combat généralisé qui sévit dans *Paysage sous surveillance* (« la pompe à sang du meurtre quotidien, homme contre oiseau et femme, femme contre oiseau et homme, oiseau contre femme et homme, alimente la planète en carburant ». [1985, p. 32]) Ce thème se répercutera d'ailleurs dans *Entre regard et regard* qui est tout entier sous le signe de la confrontation (entre les performeurs, entre les performeurs et les spectateurs, entre les ombres et la lumière, etc.) et de la violence. Subitement, la femme traverse la pièce en frôlant le bras de l'homme, ses mouvements appelant les siens. Elle va tracer une ligne sur le mur opposé à celui où elle se trouvait. (Le mur en comptait déjà un certain nombre.) Elle traverse à nouveau la boîte de plus en plus rapidement. L'homme en veston fait de même, en sens inverse. Ils se croisent par instants, risquant parfois de se heurter. Ils frappent très fort contre les murs. Aucune cloison n'est épargnée. Ces traversées semblent répondre à une pulsion animale, comme si les figures voulaient parcourir et marquer leur territoire, l'investir par leur présence.

Au bout d'un moment, tous deux s'immobilisent, appuyés l'un contre l'autre. La femme accomplit de plus en plus vite une série de mouvements très saccadés, spasmodiques, avec ses bras et ses jambes, comme si elle voulait se dégager de quelque chose. L'homme, quant à lui, se rend au fond de la pièce, les bras levés au-dessus de la tête, appuyé au mur. Tout près, l'autre homme frappe sur le tuyau de cuivre à l'aide de baguettes, comme s'il s'agissait d'une cloche tubulaire. Il marque ainsi un rythme très rapide. Cette rythmique reviendra périodiquement. La voix grave et préenregistrée d'un homme émerge des bruits ambiants. Elle dit le début de *Paysage sous surveillance*, calmement, sans l'incarner, mais plutôt comme si elle le citait, tandis que la voix d'une soprano, désespérément aiguë, chante elle aussi le même texte, même s'il est, cette fois, insaisissable.

Une autre femme a fait son apparition, portant elle aussi un gilet à capuchon noir, comme si elle dédoublait la première femme. Elle tient entre ses mains une lampe de poche qu'elle suspend au-dessus de l'autre femme tout au long de la séquence de manière à créer une sorte de focus, jusqu'à ce que l'homme en veston revienne du fond de la pièce et enserme la femme en gris entre ses bras. Celle-ci alors, calmement et comme si rien ne s'était passé, enlève son gilet, le jette par terre et se retrouve en soutien-gorge.

Pendant ce temps, l'autre femme s'est étendue au sol et braque la lampe de poche sur eux. Ils exécutent une séquence où la femme, se laissant choir, doit être retenue par l'homme, jusqu'à ce qu'elle se relève. Cette séquence, reprise trois fois, en s'apparentant à une *Pietà* inversée, introduit pour la première fois, mais en douceur, la thématique de la mort et de la revenance qu'on retrouve, déconstruite, dans *Paysage sous surveillance*. Le martèlement du cuivre lui confère d'ailleurs un air de rituel (sans rite) qui ne se démentira pas tout au long de la présentation.

L'homme et la femme recommencent à traverser la boîte de long en large en fonçant dans l'un des murs. La femme le longe ensuite, tandis que l'homme donne de violents coups dans le mur, évitant de justesse le visage ou le corps de la danseuse. Après l'avoir serré contre elle, la femme lui enlève son veston et glisse ses propres bras sous ses aisselles. Ils s'avancent ensuite vers le mur qui leur fait face, les regards fixés droit devant eux, d'un pas lent et solennel. La lampe de poche qui les éclaire dessine une silhouette au mur qui rappelle, par sa forme et sa posture, une statue hiératique. Le musicien continue, pendant ce temps, de marteler le tube de cuivre de plus en plus rapidement. La voix modifiée de la soprano a repris, à laquelle s'ajoutent une autre voix féminine en allemand et celle, plus grave, déjà entendue, qui poursuit sa description de l'image.

L'homme finit par se défaire des bras de la femme. Elle le jette violemment au sol et recommence ainsi chaque fois qu'il tente de se relever. La musique s'interrompt alors, ne laissant entendre que l'impact du corps de l'homme. La séquence se poursuit jusqu'à ce que ce dernier soit trop fatigué pour continuer.

La femme s'agenouille à ses côtés, soutenant son cou de la main droite. L'autre femme vient la rejoindre. Réunis, ils s'immobilisent. Ils forment ainsi une sorte de tableau vivant rappelant *La Lamentation du Christ* de Fra Angelico. Le musicien s'avance alors, tenant un micro suspendu à un fil. Le balançant, dans un mouvement constant de va-et-vient, il semble porter un encensoir, tel un ange tiré d'une peinture du *Quattrocento*. Toutefois, lorsqu'il se retrouve au-dessus de la tête de l'homme, ce même micro dessine une ombre au mur qui l'apparente à une sorte de phallus et évoque alors l'image d'une fellation. La présence du micro suspendu au-dessus de sa tête incite l'homme à parler. Il récite alors doucement : « quel poids a donc cassé la chaise, rendu l'autre branlante, un meurtre peut-être, ou un coït brutal, ou les deux à la fois, l'homme sur la chaise, la femme au-dessus de lui, son membre dans le vagin, la femme encore alourdie par la terre de sa sépulture d'où elle est parvenue à s'extraire pour rendre visite à l'homme (...) ». (1985, p. 28) Ce faisant, le performeur ne *joue* pas le texte, il le dit très simplement, en ne dissimulant pas sa fatigue ou son essoufflement¹⁹. Les lumières s'éteignent.

Relevés, l'homme et la femme se jettent à répétition et avec une grande brutalité contre le mur à nouveau éclairé qui leur fait face. Revenue au centre de la pièce, la femme se laisse doucement tomber entre les bras de l'homme, puis s'agenouille, tandis que celui-ci enfonce son poing dans sa bouche afin qu'elle le morde. Cette séquence est, elle aussi, répétée jusqu'à ce que les deux performeurs en aient assez. La femme ensuite se levant soutient l'homme avec ses bras. Puis, d'une seule main, elle l'étouffe. Cette partie, comme la précédente, est tolérée jusqu'à ce que ce que le performeur ait du mal à respirer. L'autre femme, à l'aide de la lampe de poche, les éclaire, projetant sur le mur des ombres plus grandes que nature, des architectures d'ombres qui ont presque leur propre histoire.

L'homme s'étant jeté au sol, la danseuse lui met, à son tour, un poing dans la

¹⁹ Il faut noter que, lors de certaines présentations, la voix du performeur, à l'instar d'une grande partie des textes préenregistrés (de larges extraits de *Paysage sous surveillance* et des fragments extraits des manuscrits de *Paysage sous surveillance*) n'a pu être saisie entièrement par les spectateurs, en raison de problèmes techniques.

bouche afin qu'il le morde. Ce passage rappelle, à bien des égards, la séquence gestuelle qui voulait évoquer *La Lamentation du Christ*, mais il a une tournure plus étrange, plus perverse. L'homme et la femme le répètent trois fois, en différents endroits de la boîte.

La femme va ensuite chercher son gilet à capuchon gris qui traînait au sol. Elle en couvre le crâne de l'homme, à la façon d'un masque ou d'un linceul. Elle l'aide ensuite à se remettre sur ses jambes, puis se faufile elle-même sous sa camisole blanche. Cette séquence gestuelle, éclairée de biais par la lampe de poche, est à rapprocher notamment de la toile intitulée *Les Amants* de René Magritte²⁰.



Figure 3.9 *Les Amants*, René Magritte, 1928, huile sur toile, 54 x 73 cm, National Gallery of Australia.

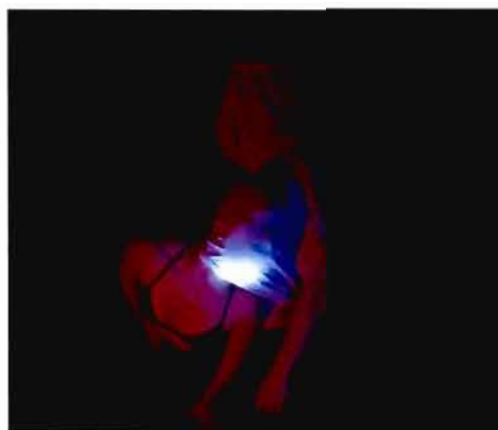


Figure 3.10 *Entre regard et regard*, Steve Giasson, 2009.

L'homme recommence alors la même gestuelle qu'au tout début de la chorégraphie, celle rappelant un combat ou des battements d'ailes, mais cette fois, en étant aveuglé par le gilet et en ne cachant pas sa fatigue. Après avoir passé sa tête dans le collet de la camisole pour respirer, la femme finit par s'extirper de celle-ci et

²⁰ Si nous avons discrètement cité cette œuvre de Magritte, amalgamée à d'autres de Bacon, dans *Entre regard et regard*, c'est parce que nous recherchions un moyen de *défigurer* sans artifice les performeurs et de les accoupler en une même figure, afin de répondre à un extrait particulièrement énigmatique de *Paysage sous surveillance* : « le MEURTRE est un échange de sexe ». (1985, p. 33) En outre, la contestation de l'ordre représentatif au sein même de cet ordre, chez Magritte, nous intéressait.

retourne au mur sur lequel elle dessinait avec une craie, au début de la pièce. Retrouvant un morceau de craie au sol, elle recommence. L'homme reste ainsi seul dans la lumière de la lampe de poche jusqu'à ce qu'il s'immobilise, tandis que l'autre homme s'est étendu au sol, la tête directement sous le tuyau de cuivre, qui fait songer alors à une épée de Damoclès. Des applaudissements se font entendre, mais il n'y a pas de saluts.

3.4.4 Une forme hybride

En créant de la sorte une forme hybride, où se mêlent la danse, la musique, l'installation et la performance, nous avons tenté de répondre aux problématiques que renferme *Paysage sous surveillance*, en lien surtout avec son caractère irréprésentable.

Afin de ne pas réduire le texte à un simple récit, nous avons donc cherché dans la danse le modèle d'une corporéité affirmée qui, s'appuyant, pour mieux la déconstruire, sur l'esthétique du tableau vivant, tend, par ses compositions, ses décompositions, ses recompositions, ses variations, ses juxtapositions et ses contradictions, à produire non pas une histoire, mais quelque chose comme un événement scénique, un flux continu de regards et de mouvements. Nous avons souhaité ainsi ménager des *écarts* (Cf. Mondzain, 2002, p. 51), creuser des échancrures entre ce qui était donné à voir et ce qui était donné à entendre, afin d'interpeller les spectateurs. Nous avons notamment refusé de simuler quoi que ce soit, en ménageant plutôt un ensemble de suggestions, par divers procédés (telle que la musique soulignant ou contredisant la rythmique des mouvements, ou encore les ombres, projetées sur les murs) ou par la coagulation d'images intenses qui se font et se défont, perçues à travers un dispositif scénographique qui conditionne l'ensemble de cette création.

Pour accentuer encore davantage l'impression d'*écart* entre ce qui était montré et ce qui était perçu, nous aurions dû toutefois — et nous le regrettons — faire

en sorte que le texte de Müller soit plus audible et intelligible, en tenant davantage compte de la réverbération de la salle notamment, afin que les spectateurs soient plus à même de cerner ce « quelque chose qui se cache dans la visibilité ». (Mondzain, 2002, p. 53)

On peut toutefois se demander ce que cela signifie, aujourd'hui, entendre ou faire entendre un texte au théâtre, surtout lorsqu'il s'agit d'un écrit aussi dense et difficile que *Paysage sous surveillance*, qui, même parfaitement entendu, échappe encore à la compréhension. Sabine Quiriconi nous fournit quelques éléments de réponse, en s'appuyant notamment sur les travaux de Vitez et de Régy qui conçoivent la profération sur scène de façon différente, mais qui, à tout le moins, y voient le résultat d'un *travail* (musical, poétique, rythmique, mais aussi inconscient) pour l'acteur, comme pour le spectateur, et non une évidence, « un bel objet », « une chose à contempler ». (2009, p. 25) Quiriconi distingue également le théâtre « texto-centriste » (auquel appartiennent les travaux de Régy et de Vitez), « de certaines propositions postdramatiques qui interrogent les perceptions sensorielles et travaillent au surgissement d'images toujours en devenir, parfois en attente de texte... » (2009, p. 27)

Il conviendrait, selon nous, de ranger *Entre regard et regard* dans cette dernière catégorie, puisque le texte de Müller était traité, dans notre transposition, davantage comme un matériau musical et poétique autonome, se disant et s'effaçant, se construisant, en somme, par et à travers les variations et les couleurs de différents timbres de voix (entre le grave et le très aigu) et de différentes langues (le français et l'allemand), que comme un texte à *interpréter*. Nous entrevoyions, en effet, le texte comme un corps étranger travaillant la visibilité en profondeur, et par les profondeurs, et auquel nous voulions physiquement et plastiquement répondre, un peu comme dans cette métaphore de Romeo Castellucci : « Mais ce corps (le texte) devait se précipiter et disparaître complètement pour ensuite émerger à nouveau, par bribes, comme les grands cétacés pour reprendre leur souffle. Le texte travaille en latence, comme la présence de Moby Dick pour Achab. Il n'est pas là, on ne le voit

pas, mais on sent toute sa présence abyssale. » (2001, p. 59)

3.4.5 Au pied du mur

Entre regard et regard peut ainsi être vu comme une mise à l'épreuve scénique de *Paysage sous surveillance*, passant par une confrontation *au pied du mur* de corps et de regards, de musique et de silence, d'ombres et de lumières. En lieu et place d'une action, se substitue, de fait, une chorégraphie qui *cite* discrètement et dans une perspective ou un désir postmoderne, des images fortement connotées, empreintes des thématiques du sexe, de la mort et de la résurrection. Il n'est, d'ailleurs, peut-être pas anodin qu'une certaine dialectique ait imprimé sa marque sur la dernière séquence gestuelle qui ne montre au fond qu'un homme dont la tête est masquée par un gilet de coton et qui gesticule dans le vide. L'homme, seul animal pensant, devient ici quelque chose comme un animal seul, peut-être justement parce qu'il manque un regard.

CONCLUSION

UN DESSIN EFFACÉ

En 1953, Robert Rauschenberg exposa à Willem de Kooning son désir d'exécuter une œuvre « à l'envers » en effaçant l'un de ses dessins. Le résultat, une page blanche ornée de quelques taches d'encre et de crayon dans un cadre doré, avec une inscription manuscrite en guise de titre, souleva de nombreuses questions quant à la paternité du dessin de De Kooning « complété » par Rauschenberg, mais on se demanda surtout comment « [u]n acte de destruction affirmé peu[t] être créatif ? » (Tony Godfrey, 2003, p. 63)

Comme nous avons pu le constater, cette question pourrait aussi bien s'appliquer à *Paysage sous surveillance*. Cette « Description d'une image » marquait pour Heiner Müller le « point final ou point zéro » (1988, p. 141) d'une phase importante de sa pratique théâtrale. Son appartenance aux arts de la scène fut, d'ailleurs, de nombreuses fois interrogée. Présenté par son auteur comme l'« explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dé péri » (Müller, 1985, p. 34), ce texte d'une seule ligne, sans point final, ne comporte, rappelons-le, ni personnage (l'oiseau, la femme et l'homme qui s'y profilent peuvent à peine être entrevus comme des *figures*), ni dialogue, ni action. Il ménage plutôt une dissolution des sujets qui emporte l'instance énonciatrice elle-même, qui s'abolit dans l'image qu'elle tentait de décrire en s'y projetant.

En décrivant l'image d'un rêve réalisée par une étudiante, le texte de Heiner Müller recouvre, de plus, plusieurs autres œuvres appartenant à des pratiques artistiques aussi diverses que le théâtre (*Alceste* d'Euripide, le nô *Kumasaka*, *La tempête* de Shakespeare), la poésie épique (le 11^e chant de l'*Odyssée* d'Homère) et le cinéma

de Müller dans une réflexion à demi-mot, ou en demi-teinte, sur la marche de l'Histoire et sur la catastrophe qui la constitue.

À demi-mot, disons-nous, car *Paysage sous surveillance*, à mesure qu'il se donne, s'efface également. L'auteur, en effet, propose avec lui un texte irréprésentable, d'un point de vue scénique, en y incorporant une série de procédés venant saper toute possibilité de le mettre en scène en intégralité ou en partie. L'identité instable et inconsistante de l'énonciateur, la fragmentation du texte, particulièrement dense et sans conclusion, ainsi que les nombreuses hésitations qui déchirent sa trame à mesure qu'elle se tisse, se combinent à la mise en jeu de différents tabous du théâtre classique français : le sexe, le meurtre et la résurrection. *Paysage sous surveillance* qui devait, si l'on en croit son titre original *Bildbeschreibung*, faire voir une image, en vient finalement à ne rien montrer d'autre que les traces de sa disparition elle-même, les éclats de son explosion, entraînant à sa suite une inévitable suspension du sens. Il s'apparente ainsi, par son fonctionnement dévastateur, à la définition que donnait Maurice Blanchot du fragment dans *L'écriture du désastre* :

Le fragment, en tant que fragments, tend à dissoudre la totalité qu'il suppose et qu'il emporte vers la dissolution d'où il ne se forme pas (à proprement parler), à laquelle il s'expose pour, disparaissant, et, avec lui, toute identité, se maintenir comme énergie de disparaître, énergie répétitive, limite de l'infini mortel – ou œuvre de l'absence d'œuvre (pour le redire et le taire en le redisant). (Blanchot, 1980, p.99-100)

Cette « énergie de disparaître » est peut-être, en effet, tout ce qui reste à la surface de *Paysage sous surveillance*, texte écrit pour le théâtre, mais qui en nie les fondements, préférant à l'action (qui « est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé ») quelque chose comme une stase fourmillante, une page blanche, un dessin effacé.

On comprendra alors pourquoi plusieurs metteurs en scène se sont attelés à porter sur les planches, ne fût-ce qu'en l'adaptant, ce texte (postdramatique) qui les met au défi de lui trouver un cadre qui lui convienne et, par le fait même, de réinventer leur médium. Parmi ceux-ci, nous avons sélectionné trois approches scéniques fort différentes de *Paysage sous surveillance*. Tout d'abord, celle de Robert Wilson, qui, comme à son habitude, n'illustre pas le texte, utilisé comme prologue du spectacle *Alceste*, mais le diffracte en plusieurs voix, de manière à n'en conserver que la sombre musicalité et l'effroi qu'elle peut inspirer et communiquer aux tableaux scéniques. Ensuite, celle d'Angela Konrad qui, avec *Traumzeit*, ne représente pas davantage *Paysage sous surveillance*, mais applique plutôt à son spectacle les principes prévalant à sa composition (questionnement de la perception du spectateur/énonciateur, répétitions, hésitations, fragmentation). Elle élabore ainsi une série de tableaux endiablés, drôles ou graves, dans lesquels prédominent les thématiques empruntées au mythe d'Alceste (la domination, la mort et la renaissance). Enfin, celle de Laurent Chétouane qui réalise, à partir du texte de Müller, une étude chorégraphique minimaliste, intitulée justement *Studie 1 zu Bildbeschreibung*, en calquant la gestuelle sur les mouvements de la récitation quasi continue du performeur.

Ces trois transpositions nous ont permis de mieux circonscrire notre propre travail, intitulé *Entre regard et regard*. Celui-ci voulait répondre à *Paysage sous surveillance* et aux thématiques qui le traversent (la lecture d'une image, le sexe, la violence, la mort et la renaissance), en alliant la danse, la performance et la musique et en portant l'empreinte de la confrontation. La performance était d'ailleurs placée au cœur d'un dispositif scénographique qui suscitait la participation des spectateurs, puisqu'ils étaient invités à regarder à l'intérieur d'une boîte qui dissimulait, au moins autant qu'elle donnait accès au déroulement de celle-ci. L'œuvre, flux instable de regards et de gestes, se construisait ainsi en échappant, à l'instar de *Paysage sous surveillance* et de l'indécidabilité qui le caractérise et le mine.

Justement, si Heiner Müller a fait de sa « Description d'une image », ou mieux, « de l'image », un texte irréprésentable, il ne serait pas étonnant que ce soit pour critiquer indirectement cette société (la sienne, la nôtre), qui n'arrive plus à s'éprouver que par le truchement des images et devant laquelle le théâtre se devait de prendre position. Il ne disait, en tout cas, pas autre chose en affirmant :

Toute cette machine à consommer et à distraire a pour but véritable de faire en sorte que personne n'ait plus le temps, même une seule seconde, de songer à sa propre fin. L'industrie s'efforce de tendre au-dessus de l'humanité un filet qui fasse diversion, divertissement, distraction, mais soit sans faille, afin que personne ne puisse plus être seul avec lui-même. (In Baillet, 2003, p.195)

À l'ère des médias en continu, qui ne va pas sans une part de verbiage et une vision forcément fragmentée du réel, il semble plus que jamais nécessaire de questionner, comme l'a fait Heiner Müller dans *Paysage sous surveillance*, la lisière du représentable, sa marge douloureuse ou obscène, qu'au fond toutes les formes artistiques portent en creux. Il ne faut pas hésiter à dénoncer cette imposture qui consiste à donner à voir plus qu'à penser, ne serait-ce que pour débusquer cette violence qui se tapit derrière et se répercute dans les œuvres, comme dans la réalité. Il faut accepter de se faire fossoyeur et que le reste soit silence.

RÉFÉRENCES

La presque totalité de l'œuvre de Heiner Müller, indispensable à ma recherche, a été éditée en français, aux Éditions de Minuit et aux Éditions de l'Arche.

Müller, Heiner. 1979. *Hamlet-machine et autres pièces*. Trad. de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen. Paris : Minuit.

———. 1982. *La mission; Prométhée, Quartett, Vie de Gundling...* Trad. de l'allemand par Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen. Paris : Minuit.

———. 1985. *Germania; Mort à Berlin et d'autres textes*. Trad. de l'allemand par Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret. Paris : Minuit.

———. 1987. *La bataille et autres textes*. Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel, Jean Jourdheuil et Heinz Schwarzingen. Paris : Minuit.

———. 1988. *Erreurs choisies*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et al. Paris : L'Arche.

———. 1996. *Germania 3; Les spectres du Mort-homme*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : L'Arche.

———. 1996. *Guerre sans bataille; Vie sous deux dictatures, Une autobiographie*. Trad. de l'allemand par Michel Deutsch et Laure Bernardi. Paris : L'Arche.

———. 1996. *Poèmes (1949-1995)*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Backès et al. Paris : Christian Bourgeois.

———. 2000. *L'homme qui casse les salaires; La construction; Tracteur*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Théâtrales.

———. 2001. *Anatomie Titus Fall of Rome*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Minuit.

———. 2006. *Macbeth d'après Shakespeare*. Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Morel. Paris : Minuit.

———. 2007. *La Déplacée*. Trad. de l'allemand par Irène Bonnaud et Maurice Taszman. Paris : Minuit.

———. 2009 [2000]. *Philoctète*. Trad. de l'allemand par Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil. Paris : Minuit.

Müller, Heiner et Alexander Kluge. 2000. *Profession arpenteur entretiens : nouvelle série : (1993-1995)*. Trad. de l'allemand par Eleonora Rossi et Jean-Pierre Morel. Paris : Théâtrales.

Ouvrages consacrés à Heiner Müller

Baillet, Florence. 2003. *Heiner Müller*. Coll. « Voix allemandes ». Paris : Belin.

Kalb, Jonathan. 1998. *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge : Cambridge University Press.

Klein, Christian. 1989. *Réécritures : Heine, Kafka, Celan, Müller: essais sur l'intertextualité dans la littérature allemande du XX^{ème} siècle*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

———. 1992. *Heiner Müller ou l'idiot de la république : le dialogisme à la scène*. Coll. « Theatrica ». Berne : Peter Lang.

Maier-Schaffer, Francine. 1992. *Heiner Müller et le «Lehrstück»*. Berne : Peter Lang.

Zenetti, Thomas. 2007. *Du texte-hydre au texte-sphinx ; Les inserts dans le théâtre de Heiner Müller*. Coll. « Contacts ». Berne : Peter Lang.

Autres ouvrages

Adorno, Theodor W. 1984. *Notes sur la littérature*. Trad. de l'allemand par Sibylle Muller. Paris : Flammarion.

———. 1986. *Prismes; Critique de la culture et de la société*. Trad. de l'allemand par Geneviève Rochlitz et Rainer Rochlitz. Coll. « Critique de la politique ». Paris : Payot.

Aristote. 1997. *Poétique*. Trad. du grec ancien par Barbara Gernez. Coll. « Classiques en poche ». Paris : Les Belles Lettres.

- Bacigalupo, Massimo. 1989. « L'écriture des Cantos ». In *Je rassemble les membres d'Osiris*. Ezra Pound. Trad. de l'italien et de l'américain par Étienne Rabaté. Auch : Tristram, p. 243-296.
- Beckett, Samuel. 1988. *L'image*. Paris : Minuit.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres*. Vol. 3. Trad. de l'allemand par Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard.
- Biet, Christian et Christophe Triaud. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Coll. « Folio - Essais ». Paris : Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 1980. *L'écriture du désastre*. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard.
- Bruzzo, François. 1991. *Samuel Beckett*. Paris : Henri Veyrier.
- Castellucci, Claudia et Romeo Castellucci. 2001. *Les pèlerins de la matière; Théorie et praxis du théâtre*. Trad. de l'italien par Karin Espinosa. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Celan, Paul. 1998. Choix de poèmes. Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre. Coll. « Poésie/Gallimard ». Paris : Gallimard.
- Clément, Bruno. 1994. *L'œuvre sans qualités ; Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.
- Debray, Régis. 1992. *Vie et mort de l'image*. Coll. « Folio – Essais ». Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Francis Bacon ; Logique de la sensation*. Coll. « La vue – Le texte ». Paris : La Différence.
- Euripide. 1962. *Théâtre complet*. Trad. du grec ancien par Marie Dêlcourt-Curvers. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1990. [1961]. *Les mots et les choses*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 1988. [1901]. *Sur le rêve*. Trad. de l'allemand par Cornelius Heim. Paris : Gallimard.
- Gagnebin, Murielle. 1984. *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*. Coll. « Écriture ». Paris : PUF.

- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Godfrey, Tony. 2003. *L'art conceptuel*. Trad. de l'anglais par Nordine Haddad. Paris : Phaïdon.
- Homère. 1998. *Odyssée*. Coll. « Maxi-poche Classiques antiques ». Trad. du grec ancien par Leconte de Lisle. S.l. : Profrance.
- Houpert, Jean-Marc et Paule Petitier. 2001. *De l'irreprésentable en littérature*. Paris : L'Harmattan.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- Maurin, Frédéric. 1998. *Robert Wilson ; Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Coll. « Le temps du théâtre ». Arles : Actes Sud.
- Maurisson, Charlotte. (dir. publ.). 2006. *Écrire sur la peinture*. Coll. « Folioplus – Classiques ». Paris : Gallimard.
- Mondzain, Marie José. 2002. *L'image peut-elle tuer ?* Coll. « Le temps d'une question ». Paris : Bayard.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Pound, Ezra. 1966. *A.b.c de la lecture*. Trad. de l'anglais par Denis Roche. Coll. « Idées NRF ». Paris : Gallimard.
- Pound, Ezra. 2002. *Les Cantos*. Trad. de l'américain par Jacques Darras *et al.* Paris : Flammarion.
- . 2003. *Poems and Translations*. New York : Library of America.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Roux, Céline. 2007. *Danse(s) performative(s) ; Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Coll. « Le corps en question ». Paris : L'Harmattan.
- Shakespeare, William. 1997. [1611]. *La tempête*. Trad. de l'anglais par Yves Bonnefoy. Coll. « Folio-Théâtre ». Paris : Gallimard.

Wurm, Erwin. 2006. *The Artist Who Swallowed the World*. Ostfildern : Hatje Cantz.

Zeami. 1994. *La Lande des mortifications : vingt-cinq pièces de nô*. Trad. du japonais par Armen Godel et Koichi Kano. Paris : Gallimard.

Articles de périodiques concernant Heiner Müller

Crone, Rainer et Heiner Müller. 2005. « Cinq minutes d'écrans noirs ». *Théâtre/Public*, no 176, p. 82-86.

Grésillion, Almuth et Nathalie Léger. 2006. « Inédit Heiner Müller », *Genesis*, no 26, septembre, p. 138-164.

Godel, Armen. 2005. « Heiner Müller et le nô ». In *Théâtre/Public*, no 176, p. 88-92.

Heeg, Günther. 2001. « Empire Mort Allemagne, Théâtre de la Résurrection ». *Théâtre/Public*, no 160-161, p. 85-92.

Jourdheuil, Jean (dir. publ.). 1989. « Heiner Müller », *Théâtre/Public*, no 87.

———. (dir. publ.). 2001. « Heiner Müller, Généalogie d'une œuvre à venir ». *Théâtre/Public*, no 160-161.

———. (dir. publ.). 2005. « Travaux d'atelier : Foucault, Mozart, Müller ». *Théâtre/Public*, no 176.

Lehmann, Hans-Thies. 1989. « Un théâtre des regards ». In *Théâtre/Public*, no 87, p. 52-57.

Mankin, Nina. 1984 « La scène comme masque; Robert Wilson parle d'*Alceste* ». Trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert. In *Théâtre/Public*, no 60, p. 92-94.

Marks, Jonathan. 1984. « Alceste, le mythe et le mystère ». In *Théâtre/Public*, no 60, p. 87-91.

Scharfenberg, Ute et Heiner Müller. 2001. [1995]. « Le théâtre en crise ; Conversation de travail du 16 octobre 1995 ». In *Théâtre/Public*, no 160-161, p. 9-13.

Autres périodiques

- Chétouane, Laurent et Nikolaus Müller-Schöll. 2008. « Le drame de la présence ». In *Théâtre/Public*, no 191, p. 75-77.
- Dort, Bernard et Bernard Sobel. 1987. « Le spectateur comme personnage central ». In *Théâtre/Public*, no 78, p. 129-135.
- Féral, Josette. 2008. « Entre performance et théâtralité : le théâtre performatif » In *Théâtre/Public*, no 190, p. 28-35.
- Girault, Alain. (dir. publ.). 1992. « Robert Wilson ». *Théâtre/Public*, no 106.
- Honegger, Gitta. 1984. « Paysage troué ». Trad. de l'allemand par Bernard Sobel. In *Théâtre/Public*, no 60, p. 95-98.
- Konrad, Angela. 2008. « Autour d'une création : Adaptation du fonctionnement d'écriture post-dramatique à la scène ». In *Adaptation théâtrale et réécriture : Colloque international* (Arras, 16-17 octobre 2008), sous la dir. de Véronique Bontemps (À paraître)
- Kuntz, Hélène. 2002. « La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine ». *Études théâtrales*, no 23, Louvain-la-Neuve : Université catholique de Louvain, 176 p.
- Marranca, Bonnie. 1986. « The PAJ Casebook: *Alceste* ». In *Performing Arts Journal*. vol. 10, no 1, p. 79-115.
- Maurin, Frédéric. (dir. publ.). 1996. « Théâtre et technologie ». In *Théâtre/Public*, no 127.
- . 2001. « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson ». In Béatrice Picon-Vallin. *La scène et les images*. Coll. « Les voies de la création théâtrale ». Paris : CNRS, p. 49-69.
- Müller-Schöll, Nikolaus. 2004. « Theatre of Potentiality. Communicability and the Political in Contemporary Performance Practice ». *Theater Research International*, vol. 29, no 1, Cambridge : Cambridge University Press. p. 42-56.
- Quiriconi, Sabine. 2009. « Faire entendre le texte ». In *Théâtre/Public*, no 194, p. 21-26.

Wurm, Erwin et Bernard A Schütze. 2010. « Sculpter la pensée ; une entrevue avec Erwin Wurm ». In *ESSE*, no. 68, p. 58-64.

Documents audiovisuels

Chétouane, Laurent. 2007. *Studie 1 zu Bildbeschreibung*. 2 DVD. coul. son. 101 et 104 min. s.l.

Hitchcock, Alfred. 2006. [1963]. *The Birds*. DVD. coul. son. 115 min. Universal City : Universal Studios.

Konrad, Angela. 2007. *Traumzeit*. DVD. coul. son. 85 min. Marseille : In Pulverem Reverteris.

Wilson, Robert. 1986. *Alcestis*. DVD. coul. son. 106 min. New York : Byrd Hoffman Water Mill Foundation.

Sites Internet

ACADEMIC - *Décidabilité et indécidabilité*. Page consultée le 1^{er} septembre 2010, [En ligne], adresse URL : <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/548150>

Kainkollektiv - *Bildbeschreibung* : *Kainkollektiv.de*. Page consultée le 3 septembre 2010, [En ligne], adresse URL : <http://www.kainkollektiv.de/text/extras/bildbeschreibung.html>

Rencontre - *rencontre* – *Die deutsch französische Zeitschrift La revue franco-allemande*. Page consultée le 24 août 2010, [En ligne], adresse URL : [http://www.rencontres.de/Theatre.181.0.html?&L=2&no_cache=1&sword_list\[\]=ch%E9touane](http://www.rencontres.de/Theatre.181.0.html?&L=2&no_cache=1&sword_list[]=ch%E9touane)